

المجلد الخامس عشر
العدد الثالث
خريف ١٩٩٦

أدب

مجلة
النقد
الأدبي



اللحظة الراهنة - المثاقفة الإليوتية - شاعرة نوبل
ملف خاص: الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي

فصول
مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية محكمة

الشعر العربي المعاصر

الجزء الثاني



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة: سمير مرجان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفى

الإخراج الفني: محمود القاضي

مدير التحرير: حسين حمودة

التحرير: حازم شحاته

فاطمة قنديل

محررة: أمال صلاح

صالح راشد

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٥٠ درهم - سلطنة عمان ٣ ريال -
المراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠ نيرة - البحرين ٣ دينار - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢,٥ دينار - قطر ٣٠ ريال -
عرة/ القدس ٢,٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيها - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١,٧ دينار.
دبي/ أبو ظبي ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشا + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشا ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل
٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

ISSN 1110 - 0702

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

السعر: ثلاثة جنيهاً

الشعر العربي المعاصر

الجزء الثانى

• فى هذا العدد

• مفتاح

رئيس التحرير ٥

كمال أبو ديب ٩

– اللحظة الراهنة فى الشعر

محمن جاسم الموسوى ٣٤

– مرجعيات نقد الشعر العربى

خلدون الشمعة ٦٢

– الثقافة الإليوتية

حاتم الصكر ٧٤

– قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة

عبدالقادر الرباعى ٩٤

– معنى المعنى: تجليات فى الشعر المعاصر

محمود أمين العالم ١١٩

– إطلالة على الدلالة العامة لشعر رفعت سلام

محمد عواد ١٢٨

– الأرض الياب وأنشودة المطر

فخرى صالح ١٤١

– سعدى يوسف: شعرية قصيدة التفاصيل

يوسف زيدان ١٥٠

– الشعر الصوفى المعاصر

• شاعرة نوبل

دوروتا مستولى ١٦١

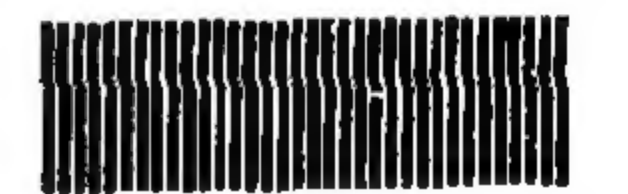
– فيسوافا شيمبورسكا

فيسوافا شيمبورسكا

– اثنتا عشرة قصيدة

المجلد
الخامس عشر
العدد الثالث

خريف ١٩٩٦



● آفاق نقدية

- مدخل إلى قصيدة النثر

موزان برنار ٢٨٥

● آفاق تراثية

- معلقة امرئ القيس

عدنان حيدر ٢١٣

● أحمد عبدالمعطي حجازي: ملف خاص

- قصيدة المشروع القومي

جابر عصفور ٢٣٩

- استراتيجية الخطاب الشعري

صلاح فضل ٢٥٢

- قصيدة حجازي

فاروق شوشة ٢٦١

- المحارب ضد الحكيم

هايدى تويل ٢٦٨

- كائنات مملكة حجازي

محمد إبراهيم أبوسنة ٣٠٦

٥ - شعرية اللون

عبد العزيز المقالح ٣١٢

٦ - الشاعر والمدينة

أحمد زياد محبك ٣٢١

- الدلالة المرئية

علي جعفر العلاق ٣٣٤

- رصاصة زينون

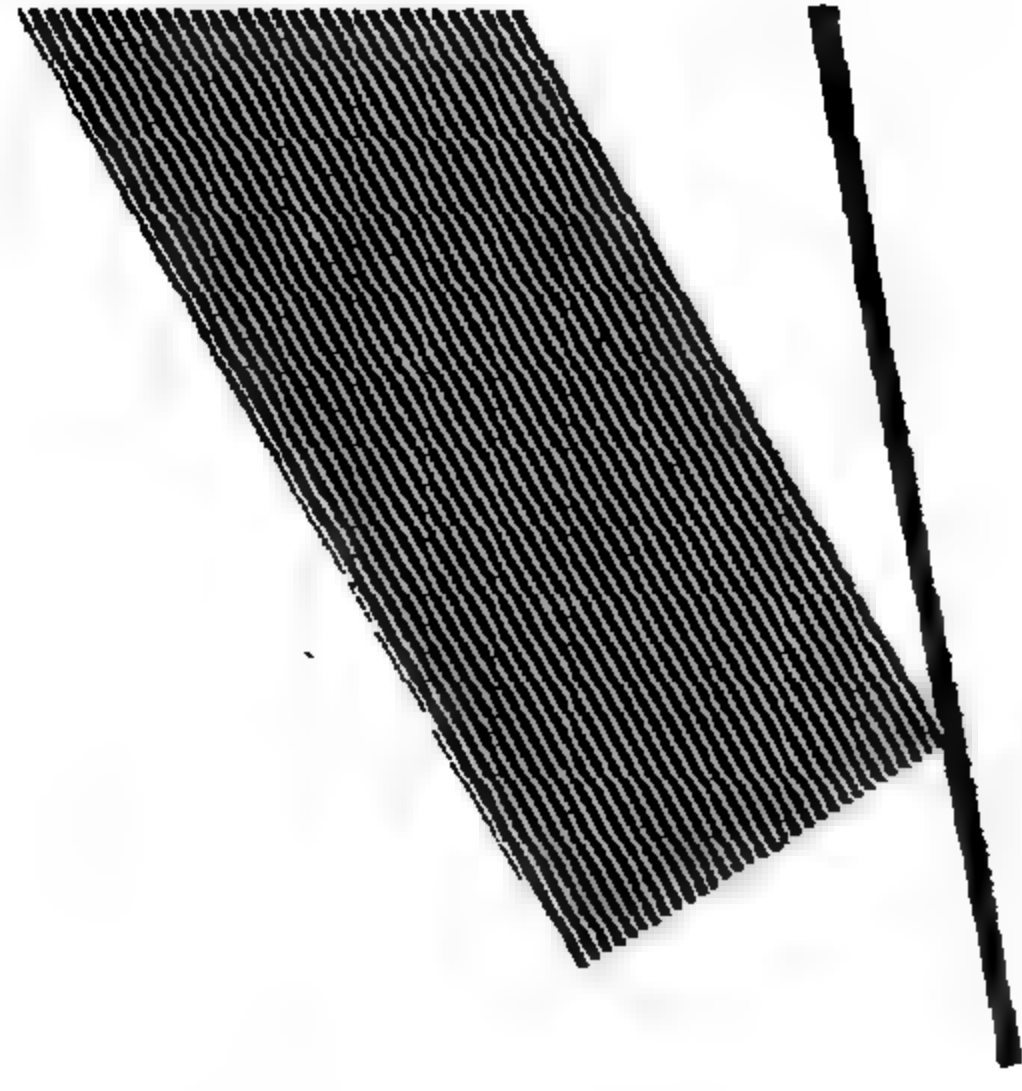
حسن طلب ٣٤٦

- الشاعر واستئناس الموت

أحمد درويش ٣٥٥

- حجازي شاعرا مسرحيا

هناء عبد الفتاح ٣٦٤



مفتتح

نحتفى بالشعر لأننا نحتفى بالإبداع، ونحتفى بالإبداع لأننا نحتفى بالحياة فى تطلعها إلى الغد. والشعر فضاء الإبداع الأثير لأنه ينطوى على ما يصله بغيره من الفنون، فالصورة فيه تصله بفن الرسم الوصل الذى تقوم به عين المخيلة على مستوى البصر أو البصيرة، والإيقاع منه يصله بفن الموسيقى فى تجاوب النغم الذى يقوم على وحدة التنوع بما يؤكد حيوية الاستجابة، وتصله بنيته بالمعمار الوصل الذى يقرب السمع بصرأ فى معنى الإيقاع، أو يقرب البصر سمعا فى دلالة التركيب، ويصله توتره بالدراما على أساس ما فيه من تصارع داخلى بين العناصر والمكونات؛ فكل قصيدة هى دراما صغيرة، فيما يقول الناقد كليث بروكس، لأنها تقوم على صوت يحاور نفسه، أو «أنا» تحاور العالم فى حوارها مع نفسها. ويتضمن الشعر، أخيراً، من عناصر السرد ما يصله بفن القص، على مستوى تجسيد الشخصية، أو التصوير الخاطف للأحداث والمشاهد. لذلك يذهب عدد غير قليل من النقاد إلى أن الشعر أقرب ما يكون إلى البللورة الإبداعية التى تنعكس عليها الفنون بقدر ما يجسد الشعر بعض وجودها المتعدد الأبعاد.

وعندما نتحدث عن شعرنا العربى، تحديداً، فإننا نتحدث عن الحضور القديم الجديد لإبداع الحضارة العربية، تلك الحضارة التى وضعت الشعر فى مقدمة فنون القول، وجعلت منه فناً الأول، حين جعلت منه ديوان العرب الذى يجمع مآثرها ومفاخرها، معارفها ومداركها، تجاربها وأحداث حياتها، فكان الشعر علامة هذه الحضارة وسمه هويتها الإبداعية التى فاخرت بها غيرها من الأمم والحضارات. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تربط الحضارة العربية بين الشعر ومعنى المعرفة التى تتجدد بها الحياة من ناحية، ومعنى الحكمة التى يعمر بها الكون من ناحية أخرى.

ومنذ أن تحدث الشعراء العرب القدماء عن الشعر الذى لولاه ما عرف طالبو المكارم معنى المكارم، والساعون وراء المجد معنى المجد، فإن الشعر يواصل حضوره الخلاق فى الحياة العربية، ويواصل الشاعر العربى الحفاظ على النار المقدسة التى ورثها عن أسلافه، والتى ظل ينفخ فيها من روحه الخاص ما ظل يمنحها طابعها الجديد الفريد.

هكذا ظل الشعر العربى منظويا على المعنى الخلاّق للتقاليد التى وصلت اللاحق بالسابق وصل الإضافة التى لا تعنى الانقطاع الكامل عن الأصل، ووصل الحضور المتجدد الذى يتأبى على جمود التكرار ووخم التقليد. وكانت التقاليد الشعرية، فى هذا البعد، نقيض التقليد، والوجه الآخر من أوجه الابتداع الذى يقاوم الاتباع.

هكذا ظل الشعر العربى شبيها بروح المعرفة التى وصفها أحمد شوقى بأنها قديمة كشمس النهار جديدة كمصباحها الملتهب، لأنها تؤكد معنى الانفصال فى الاتصال، ومعنى الإضافة فى علاقة اللاحق بالسابق، ومعنى الحضور الذى هو توتر بالوعد. ولذلك فإننا عندما نحتفى بالشعر، فى سياقنا العربى، فإننا نحتفى بالإبداع القديم كشمس الوجود العربى، وبالإبداع الجديد المتجدد كمجلى الشمس المتغير فى كل صباح. هذا الحضور القديم الجديد، المتصل المنفصل، هو مفارقة الشعر العربى التى تجمع ما بين المؤتلف والمختلف، المتقارب والمتباعد، لأنها تجمع ما بين الأجيال والتيارات فى وحدة الحضور المتجدد للإبداع الذى لا يكف عن وعد المستقبل.

وما أحوجنا إلى تأكيد وعد المستقبل فى هذه الأعوام التى يحاول فيها البعض جذبنا إلى الماضى المتحجر على وجه التحديد. يحدونا فى هذا التأكيد الإيمان بمستقبل الشعر الذى هو إيمان بمستقبل العالم، وإيمان بقدرة الضافة الإبداعية للخلاقة للإنسان على أن تفتح من آفاق الروح والوجدان ما يتوهج برغبة التجدد والتحول والتغير. ولأن هذه الرغبة هى علامة الحضور المتوئب بالوعد، فى الوعى الذى يتطلع كل ما فيه إلى الإمام، فإنها علامة الوجود الذى يتأبى على قصوره وعجزه، ويجاوز ثبات عناصره وجمود اتباعه، لينطلق فى الأفق اللامحدود من أحلام المستقبل.

وما أحوجنا، مرة أخرى، إلى تأكيد معنى المستقبل فى هذه السنوات التى تقترب فيها من بداية القرن الواحد والعشرين والألفية الثالثة من الميلاد، فنقترب من زمن متغير وإيقاع مختلف من إيقاعات البشرية، فى مسيرتها الطويلة وأحلامها العريضة. وحين نتطلع بالشعر، وبواسطة الشعر، إلى القرن الواحد والعشرين فإننا نتطلع إلى دور الإبداع الواعد فى عصر آخر من عصور العلم، وإلى دور الحدس الخلاّق الذى يصل ما بين العالم والشاعر فى الكشف عن المجهول والمسكوت عنه من فضاءات المعرفة فى عصر جديد لا نعرف كل ملامحه.

وبقدر ما كان سؤال الشعر يطرح نفسه على كل مرحلة من مراحل تطور البشرية وتقدمها، ومن ثم كل مرحلة من مراحل تطور العلم وتقدمه، فإن هذا السؤال يطرح نفسه علينا بقوة وإلحاح فى هذه السنوات، ويكتسب معنى جديدا مع اقترابنا السريع من أبواب عالم جديد يخيلنا دون أن نستعد له كل الاستعداد، أو حتى نتأهب عقليا وشعوريا بما يجعلنا جديرين باقتحامه أو الوصول إلى موضع الطليعة الواعدة منه.

وإذا كان سؤال المستقبل فى علاقته بالشعر، وسؤال الشعر فى علاقته بالمستقبل، يفرض علينا أن نعيد النظر فى الإجابات التى نمتلكها، خصوصا إجابات هؤلاء الذين ظلوا يدافعون عن الشعر، منذ أن طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته، فإن إعادة النظر تعنى التفكير الجذرى فى المشكلات التى لم تكن موجودة من قبل، والآفاق التى لم تكن معهودة. يؤكد ذلك أن العلاقة بين الأنواع الأدبية والفنية لم تعد محافظة على تراتبها الموروثة، منذ أن تم خلخلة هذا الترتيب ونقضه بمتغيرات التاريخ وتحولات الواقع. وهانحن نسمع، منذ سنوات، من يحدثنا عن زمن الرواية التى سرقت من الشعر شعريته، وتحولت بما سرقت من ناره المقدسة إلى شعر الدنيا الحديثة، وذلك منذ

أن أطلق نجيب محفوظ هذه التسمية على فن القصة في مناظرته الشهيرة مع العقاد في الأربعينيات، ومنذ أن وجد ناقد جهير الصوت، مثل على الراعي، من المبررات ما يطلق به على الرواية لقب «ديوان العرب المحدثين». وها نحن نسمع، منذ سنوات، عن الذين يتحدثون عن خفوت صوت الشعر في عصر المعلومات الذي أصبح أفق مجتمع ما بعد الصناعة، وعن الذين يصفون غربة الشاعر ووحده وتوحدته في عالم تخلي عن المكانة القديمة التي ظل يحتلها شاعر القبيلة، والتي ظل يحتلها الشاعر البطل، شبه الإله وشبه النبي، عالم لم يعد يقبل من الشاعر صورة الكائن الأثيري الذي هبط الأرض كالشعاع السني، بعضا ساحر وقلب نبي، وإنما يقبل صورة الكائن الذي يشبه غيره من الكائنات، في نسبة القدرة ومعاناة العجز اليومي في مواجهة مشكلات واقع إنساني أكثر تعقيدا، واقع يتحول يوما بعد يوم إلى قرية كونية صغيرة على سبيل الحقيقة لا المجاز.

وإذا كان أدونيس قد سأل يوما: ماذا يفعل الشعر في مدن تزدهى بجديها؟ فإن السؤال نفسه يتكرر ملحاحا اليوم، ولكنه يقترب من غيره من عشرات الأسئلة عن ماذا يمكن أن يفعله الشعر في عالم تغير فيه كل شيء، عالم سقطت فيها المطلقات، وتحطمت فيه الإمبراطوريات الشمولية، ويشهد أكبر الموجات الديموقراطية في تاريخ البشرية، ويرقب أعظم المخترعات العلمية، وأعلى درجات التقدم التكنولوجي، عالم يضع نفسه ويضع كل شيء فيه وكل شيء ورثه موضع المسألة التي لا تعرف برد اليقين ولا راحة الإجابة المطلقة.

وإذا كان نموذج الشاعر البطل المنقذ المخلص، شبه الآلهة الوثنية، المتنبئ، قد تخلي عن موضعه لنموذج أكثر تواضعا بما لا يقاس، وأكثر إنسانية بما لا يغيب عن الإدراك، فإن نموذج الشاعر الجديد أصبح قرين المتسائل الذي يعرف أن السؤال أهم من الإجابة في كثير من الأحيان، وأن الشك علامة العافية في كل الأحوال، وأن البحث الذي لا يكف عن توليد السؤال من السؤال هو سر الحضور المتجدد للإبداع، في زمن لا يكف فيه كل شيء عن التغير. وبالقدر نفسه، فإن نموذج الشاعر الجديد أصبح قرين المتسائل الذي يمزج التفاؤل بالتشاؤم، مدركا أنه يعيش في مفرق الفصول، في وقت يتوتر ما بين النقائص توتره ما بين الرماد والورد، الموت والميلاد، الماضي والمستقبل، وقت هو زمن رمادي لا يسمح بحدية الألوان أو المشاعر أو الانفعالات، أو جذرية الحقائق والأفكار التي لا تعرف النقض؛ فكل ما في هذا الزمن قابل للنقض، قابل لأن يغدو موضعا للسؤال الذي لا يجد إجابة عنه سوى سؤال آخر لا يجد إجابة سوى السؤال المولد للسؤال.

ذلك هو الواقع الذي يواجهه الشعر الآن، في تحوله صوب المستقبل، وفي حلمه بالمستقبل، وهو واقع ليس فيه من يقين سوى يقين القدرة على طرح السؤال الذي لا يكف عن توليد الأسئلة عن ماذا يمكن أن يفعله الشعر في عصر انقلب فيه كل شيء رأسا على عقب، وامتلكت الإنسانية فيه إمكانات وقدرات ومعارف وعلوم لم يسبق لها أن تخيلتها على هذا النحو قط.

رئيس التحرير

اللحظة الراهنة للشعر

شعر اللحظة الراهنة*

كمال أبو ديب**

- ١ -

فى مثل مشهور فى النحو العربى تنجلى علاقة جوهريّة الأهمية بالنسبة إلى البحث الذى أسمى إلى كتابته (هل تعنى أنك لم تكتبه بعد؟ لكنك مدعو إلى مؤتمر، وينبغى أن تكون قد كتبت بحثك قبل الحضور - أعرف، لكننى، كما قلت، أسمى إلى كتابته، وقد أنجزه وأنا أقدمه لهم الآن). المثل هو: «هذا جحر ضبٌ خرب» الذى تحرك فيه ضب بالكسر لسبب واضح هو أنها فى موضع إضافة جحر إليها، ثم تحرك فيه خرب بالكسر أيضا، لكن لسبب غير واضح تماما؛ أى دون أن تكون فى موقع يقتضى بجلاء تحريكها بالكسر. بل إن موقعها فى الحقيقة يقتضى تحريكها بالضم لأنها صفة لـ «جحر»، وجحر مرفوعة لأنها خبر المبتدأ،

ومع ذلك فإن خرب لا تحرك بما تفرضه العلاقات الدلالية التى تربطها بما يسبقها من مكونات لغوية، بل تحرك بفاعلية قوة خارقة لا تتبع من نحو اللغة ومقتضياته، بل من موقعها التركيبى الفيزيائى، من نحو الحياة - الثقافة والقيم والعلاقات الاجتماعية ورؤيا الإنسان لنفسه وللآخر: تلك القوة الخارقة الفيزيائية هى قوة الجوار أو المجاورة. ولقد حدد ابن جنى، وغيره من النحاة، هذه القوة اللا- نصية اللا- لغوية بأنها مما يقتضيه الجوار، لا على المستوى اللغوى بل فى فضاء آخر تماما لا علاقة له بالعبارة اللغوية، هو فضاء الحياة الحقيقية، حياة الإنسان فى المجتمع الذى يعيش فيه: فالجوار الذى يعنيه ابن جنى، هو الجوار المكائى بين البشر أنفسهم؛ أى وجود الإنسان جارا لإنسان آخر. ويعلل ابن جنى ذلك كله بإيضاح الأهمية القصوى للجوار فى الحياة العربية، مقدما لفئة بارعة تنتمى إلى مجال ما نسميه الآن «علم اجتماع اللغة» أو اللسانيات الاجتماعية socio - linguistics فى النص

* هذا المقال بحث شارك به الناقد فى مهرجان القاهرة للشعر العربى ١٩٩٣.

** أستاذ الأدب العربى، جامعة لندن.

القصير التالي، مثلاً، يفجأنا سؤال فوري: ما العلاقات التي تربط بين مكونات البنية على مستوياتها المتعددة: البنى التركيبية التي تدرج فيها العلامات اللغوية، والبنية الكلية التي تدرج فيها الوحدات الدلالية الكبرى؟ هو ذا النص:

معاصرة

هاهم أحباتي

يهشون جرادة التعب

ويهيثون خبزهم للمناوشة

.....

وكان جدى يقول:

لا تبنا لى هرما...

ولا مراثى

وأغرقوا جثتى

باللبلاب

وصياح الديكة.

١٩٩١/١١/٦

ومن الشيق فعلاً أن هذا النص مسبوق بلوحة فنية ثم بعنوان على صفحة مستقلة، وأنه مؤرخ بدقة (حميده عبدالله حميده، «وداعاً لمسافة ما»، كتاب الأربعائون، ط ١، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ٤٣). ومن الأشيق الحرص التام على التوثيق الدقيق لكل شئ من رسم الغلاف إلى المطبعة ورقم الإيداع وسعر الكتاب إلخ. غير أن هذه الدقة التي تتجلى على مستوى معين من العمل لا تتوفر في النص على مستويات تشكله الدلالي وبنيته. فالقسم الأول من النص يمثل نموذجاً لما أسميته في دراسة مفصلة «إشكالية الدلالة في قصيدة الحدائث». إن التعبير «هاهم أحباتي» ذو دلالة واضحة، لكن ما يليه لا يملك دلالة محددة أو قابلة للتحديد بالطريقة التي يتحدد بها التعبير الأول، فما أولاً جرادة التعب؟ ثم كيف يهش الإنسان جرادة التعب؟ ثم ما دلالة أن يهش الإنسان جرادة التعب؟ وما دلالة إغراق الجثة باللبلاب وصياح الديكة، في الحركة الثانية من النص؟ لكن على مستوى آخر ما علاقة القسم الأول من النص بالقسم الثاني؟ وبالأحرى، هل يحق لنا أن نعامل ما يقع بعد؛

بوصفه قسمًا ثانياً من النص الواحد؟ أم أننا أمام شيئين مستقلين وضعا لسبب لا نعرفه على صفحة واحدة، تماماً كما وضع العنوان على صفحة مستقلة، لسبب لا نعرفه؟ أم أن الأمر أمر تشكيل فقط؛ تشكيل لعلاقة له ببنية دلالية لنص بل هو علاقة بين البياض والسواد الموجودين أمامنا في فضاء الصفحتين؟ ما الآلية التي نستطيع بها أن نجيب عن هذه الأسئلة؟ هل نفرض بصورة سلطوية على ما هو أمامنا أن يكون نصاً ذا بنية موحدة، ثم نقول إنه لا يملك بنية موحدة؟ أم نقرأه بوصفه وحدتين منطوقتين مستقلتين يجمعهما فضاء واحد لا أكثر، وقد يشتقان تجاورهما من علاقات تضاد بينهما لا من علاقات تواشج وترباط وتنام عضوي؟ أم نقول إنه تشكيل صرف؟

ها أنذا قد استخدمت كلمة، وسأقول بعد قليل مصطلحاً، كنت قد استخدمتها في مكان ما من هذا النص، لكن لماذا أقول كنت قد استخدمتها ولا أقول فقط استخدمتها؟ لماذا ينزلق ذهني ثانية إلى تأسيس سياق زمني تاريخي يصر على ترتيب الأشياء ترتيباً زمنياً وكأنه يسعى إلى تنسيقها بشكل ما؟ فلأقل إذن أستخدمها في مكان آخر من هذا النص هي كلمة «تجاور». إن ما هو أمامنا هو وجود لمكونات بل لعناصر في حالة من المجاورة، وكدت أقول فقط ثم توقفت؛ لأن «فقط» تتضمن أن هذا لا يكفي وأن ثمة نقصاً، ثمة شيئاً لم يكتمل بعد، وما أسعى إلى قوله ضد هذه الـ «فقط». إن ما أمامنا هو وجود تجاورى لعناصر، وإن جماليات ما أمامنا هي جماليات التجاور - المجاورة، وهي جماليات جديدة تحتاج إلى نمط من التأمل جديد لاكتناهاها والتمتع بها. إنها جماليات تنقض أو توجد في فضاء لا علاقة له بفضاء جماليات الوحدة. أليس كل شئ في الوجود متجاوراً والوحدة التي نفرضها عليه فعل إيديولوجي صرف؟ هل نحن - الموجودين في هذه القاعة - «وحدة كلية»؟

وهل العناصر الهندسية موحدة أم متجاورة؟ هل ينبع الجمال من الوحدة أم التجاور؟ أذكر أن جابر عصفور كتب مرة كتاباً اسمه (المرايا المتجاورة) فهل المرايا المتجاورة أقل قدرة على خلق جماليات من المرايا المتوحدة؟ كيف تتوحد المرايا؟ ها أنذا أرى ابن جنى و«جحر ضب خرب» فأقترح

الرومانتيكية ، ثم دخل منذ ذلك الوقت في جوهر تصورنا لا طبيعة العمل الإبداعي وحسب بل وظيفة الفن في الوجود الإنساني أيضا، وتحوّل إلى مصدر أسمى للقيمة. وفي مراحل مبكرة من عملي بدأت أعبر عن موقف متشكك بل رافض أحيانا للوحدة وجماليات الوحدة ، وأدعو إلى السعي لاكتشاف جماليات التشظى واللاتناغم، مدعيا أن جماليات الوحدة تتجذر أصلا في رؤيا رومانسية صوفية للإنسان والطبيعة والماوراء، وزاعما أن هذه الرؤيا قد انهارت ولم تعد تصوغ موقف الإنسان المعاصر من الوجود أو من الآخر أو من نفسه أو من العمل الإبداعي ذاته، لا على مستوى الثلقى ولا على مستوى الإنتاج.

وحين نتأمل الكتابة العربية المعاصرة نكتشف أن أحد أهم المفاهيم التي لعبت دورا أساسيا في مختلف مراحل ما أسميته «الانفجار الحدائي» كان مفهوم الوحدة بصيغه المختلفة . فلقد كان بين مرتكزات نقد مدرسة الديوان لشوقي مفهوم «الوحدة العضوية» ، وكان بين منطلقات الكتابة الجبرانية والنعيمية مفهوم الوحدة في العالم أو وحدة الوجود. أما في الانفجار الحدائي الثاني فقد شغل مفهوم الوحدة مكانة مركزية تماما تجلت في أبهى صورة لها في سعى جيل كامل من المبدعين إلى إنتاج نصوص تمتلك وحدة عميقة. كذلك تجلت مركزية مفهوم الوحدة في تنظير المنظرين والشعراء معا للحدائنة الشعرية خاصة في مرحلتها التكوينية، كما فعل أدونيس مثلا، وفي تأثير هذا التنظير على أعمال كتاب وشعراء لا يحصون ، وأسستني ، باقتباس خديد أدونيس للوحدة بوصفها شرطا محددا للشعر الحديث، عن الاقتباسات المسهبة التي يمكن أن تدرج في هذا السياق. يقول أدونيس في مقالة مشهورة اعتبرت في أنها بياننا أساسيا للحدائنة ما يلي:

تستند الحركة الجديدة في الشعر العربي إلى الأسس التي فصلها في النقاط التالية:

أولا - الناحية الفنية: القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات ؛ أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلي، تلتهمس

أنا بحاجة إلى تأسيس جماليات المجاورة ، بدلا من جماليات المشابهة والانصهار والوحدة . ويدولى أن عبقرية الفن العربي عبرت عن نفسها تماما بلغة المجاورة لا الانصهار، وأن قانون المجاورة هو الذي يتخلل الإبداعية العربية. وها هو نص لشاب سكندري في عام الرب المبارك ١٩٩٢ يوضع نفسه إلى جوار نص لبيد الجاهلي الذي يشكل ، كما قلت ، بنية مفتوحة العلاقات فيها علاقات جوار لا انصهار، أوليس وجود أحبائي الذين يهشون على جراد التعب في فضاء مجاور لفضاء جدي الذي كان يقول «لا تبنوا لي هрма» منبعها لجماليات لا تحتاج إلى فاعليات الانصهار من أجل أن تكتسب مشروعية كافة لجعلها محورا لعمل نقدي مجدد لنفسه ومنطلقاته التصورية؟

في عدد من الدراسات التي أنجزتها خلال السنوات السابقة ، كانت تبرز إشكاليات متعددة لم يكن يدولى أنني قادر على معالجتها بالمناهج النقدية المتوفرة لي. وكان ذلك يتم في سياق سعى إلى تأسيس شعرية جديدة تستقي مكوناتها من الكتابة الإبداعية العربية، خلال زمن يبدأ مع بزوغ الانفجار الحدائي الأول ويستمر عبر تحولات الحدائنة حتى بزوغ الانفجار الحدائي الثالث. وقد تمثل هذا السعى في دراسات تم نشرها من مثل «التجسيد الأيقوني» و «الواحد المتعدد» إلى «لغة الغياب» و«في الشعرية» ، وفي دراسات كتبت ونشرت بالإنجليزية وقدمت في مؤتمرات لكنها لم تنشر بالعربية بعد، وهي تدرج في كتابي الجديد من مثل:

- Oppositions, Contradictions, Negations, Self

- Modern Arabic poetry and the Fragmentation of Text

وفي دراسة سبقتها بسنوات نشرت بالإنجليزية، وظهرت ترجمة عربية لها هي:

Cultural Creation in A Fragmented Society

وكان بين أبرز الإشكاليات التي واجهتني جدوى الجماليات النابعة من مفهوم الوحدة والخيال الانصهاري الذي وصفه كولردج وصفا جذابا في أوج الانشغاف:

- ٢ -

غير أن أحدا فيما أعلم لم يتساءل عن مشروعية الجماليات النابعة من مقولة الوحدة أو يكشف طبيعتها التاريخية (أو تاريخانيتها)، وبالتالي نسبة القيمة ومفهوم القيمة المتضمنين فيها والمشتقين منها. لقد دخلت مقولة الوحدة الثقافة العربية لابساً حلة المطلق التصوري والنقدي، واستمرت طوال هذه العقود لابساً حلة المطلق التصوري والنقدي، وهي لانزال لابساً حلة المطلق النقدي مع أنها لم تعد تحتل المكانة ذاتها على المستوى الإبداعي الأدبي.

بلى، إن شيئاً بالغ الأهمية قد حدث خلال هذا الثبات المفهمي دون أن يتنبه إليه الكثيرون: هو أن العمل الإبداعي نفسه لم يعد يفصح عن إيمان بالوحدة، ولم يعد موحداً أو مجسداً لرؤيا توحيدية، بل أصبح متشظياً متفتتاً يشف عن رؤيا تفتيتية، إن شف عن رؤيا على الإطلاق. كذلك حدث شيء بالغ الأهمية في العالم نفسه: هو أن الوحدة انهارت، وتشظت المقولات القائمة على الوحدة ابتداءً بالهيجلية وانتهاءً بالصوفيّات المعاصرة، مروراً بالمعقائديّات الكبرى (كيف تقول ذلك والكثيرون يرون ما حدث انتصاراً لمعقائدية قديمة هي الرأسمالية؟). ومن الضروري هنا أن أشير إلى أن انتصاب مقولة الوحدة راية خفاقة في مجالات الكتابة العربية يتزامن، أو يسبق قليلاً، انتصاب مقولة الوحدة راية خفاقة في الحياة السياسية والفكر السياسي العربيين، ومن الشيق والدال جداً أن عدداً من المبشرين بالوحدة كانوا ينتمون إلى كلا عالمي الإبداع الكتابي والابتداع السياسي في المرحلة الحاسمة لبزوغ مفهوم الوحدة واللهفة لتحقيقها وتحقيقها في الحياة العربية والإنتاج الإبداعي العربي.

تتضمن جماليات المجاورة طبعياً ما سأسميه الآن جماليات اللقطة وجماليات اللفتة. أما الأولى، فإنها تتمثل في نمط من التناول الشعري يحل العين محل الأنا تماماً، ويعتبر اللقطة البصرية تكويناً جمالياً مكتفياً بذاته في غنى عن استدخال الذات المحللة أو المعلقة أو المنفعلة؛ أي أنه يقف نقيضاً للتناول الرومانسي. وسأمثل على هذا النهج بالحضور البصري التالي الذي يشكله نص محمد متولي:

جماليتها في جمالية البيت المفرد. مقابل هذه القصيدة العربية القديمة، تنهض القصيدة الجديدة (وهي) وحدة متماسكة، حية، متنوعة وهي تنقد ككل لا يتجزأ، شكلاً ومضموناً.. وفي حين لا يتطلب إدراك الشكل في القصيدة القديمة جهداً، فإن إدراكه في القصيدة الجديدة يتطلب وعياً شعرياً كبيراً يتناول معرفة الأجزاء في مادة القصيدة، وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض الآخر، واتسلافها فيما بينها ووحدتها. ومن لا قدرة له على هذا الإدراك لا يقدر أن يفهم القصيدة الجديدة ولا الأشكال الشعرية الجديدة (زمن الشعر / دار العودة، ١٩٧٢/٤٥-٤٦)

ولقد حدث تشابك تام بين فضاءات الكتابة النقدية والكتابة الإبداعية في الشعر والنثر بخصوص مركزية الوحدة في مقولات الحداثة وإنجازاتها الفنية. ثم ازدحمت المكتبة العربية بأبحاث تسمى إلى كشف وحدة العمل الأدبي المعاصر وسرعان ما اتخذت هذه الاندفاع مسارا استرجاعياً، فانصبت الدراسات على الشعر القديم محاولة أن تثبت أن نصوصه هي أيضاً تتمتع بوحدة من النمط الذي حدده كولردج أو من أنماط أكثر دخولاً حتى من ذلك في مفهوم الوحدة.

ودارت معارك حقيقية حول مسألة الوحدة بين من أنكروا وجود الوحدة في الشعر القديم، معتبرين عدم توفرها نقيصة فيه، ومن أنكروا وجود الوحدة من منطلق رفض إخضاع التراث الشعري لمقولات مستوردة أجنبية وحديثة، ومن زعموا أنهم استطاعوا أن يكشفوا وجود الوحدة في الشعر القديم ويثبتوا بذلك فضيلة عليا له يتغنى النقد الحديث بها ويعتبرها سمة من سمات الحداثة المتفوقة والخيال الخلاق. وشارك في هذا الجدال عشرات، ابتداءً من طه حسين وانتهاءً بنقاد اللحظة الراهنة، وأخص بالذكر منهم الآن رجلاً أستطيع أن أزعم، دون تواضع، أنني أملك قدراً لا بأس به من المعرفة بعمله هو كمال أبو ديب.

قمر ضال

الشاطئ خال

إلا من طفلين

يرقبان القمر في حسرة

بعد أن أفلت خيطه

من أيديهما.

ولا شك أن بعضكم سينبرى بسرعة ليقول إن هذه اللقطة مسروقة من قصيدة تي.إي. هيوم (T.E.Hulme) كنت قد اقتبستها شخصيا في كتابي عن الجرجاني، غير أن هذا لا يعنيني في قليل أو كثير، وبين نصوص متولى عدد كبير من مثل هذه اللقطات البصرية. ولكن كثيرين غيره نصوص تجسد هذا النزوع نحو الصورة البصرية، دون أن يكون ذلك طابعا سائدا لشعرهم. هوذا نص استثنائي لعادل محمود : (الكرمل، ٤٨-٤٩، ١٩٩٣، ص ص ٢٢٢-٢٢٣):

في المساء

قميص مفتوح

أبيض

وأحمر

وبضعة خطوط زرقاء

نظيف

وقديم

ورائحته طيبة

قميص متروك على سياج تحت الشمس، وتحت ضوء القمر، يتفلى، وحيدا، من بقايا كلام قديم.

.....

قميص

وحيد

على سياج

بعيد، قليلا، تماما، عن

مدى الأصابع.

قميص:

كلما هب المساء

من حوله...

فيه...

ترامى في الهواء

خفيف صاحبه القديم!

ومن الجلي، أن هذا النص يقدم نموذجا جيدا لقصيدة اللفته إضافة إلى كونه نصا بصريا جميلا.

لكن نصوص متولى تقدم نماذج جيدة أيضا على قصيدة اللفته، وإن كانت بعض أفضل نماذج اللفته توجد في نصوص شاعرين آخرين: هما: حسين درويش وإبراهيم الحسين. وهذان نصان للأول:

صديقي الطيب عبود

في الشارع الممتد التقينا..

تعانقنا طويلا

تعانقنا قليلا

توادعنا على لقيا

في المساء..

مساء التقينا في الصحيفة

أنا في صفحة التعارف

هو في صفحة الوفيات.. قبل الحرب، بعد

الحرب/١٣

نصر

لم يتذمر الجنرال من وحدته..

لكنه حشا غليونه

بالنياشين..

فتبخرت رائحة الحرب. قبل الحرب/١٤

وهو ذا نص للثاني.

فخاخ

مرات عديدة

وفجأة

يرى مشرقاً

يتدلى من سقف القصيدة

(إبراهيم الحسین، قصائد، الأربعاؤون ع ٢-٤، شذ
١٩٩٢)

- ٣ -

تعبير جماليات استجاور عن نفسها في تجليات متنوعة متصارعة ومتعددة يجمعها أمر واحد هو التشكل في فضاء لا يشكل بنية متواشجة متكاملة موحدة (بفتح الحاء المشددة وكسرها) كما كانت البنية في شعر الحدادة المنصرم المتعصى وبهذا المعنى يخلق النص الشعري بنية لا مبنية تتدرعها اتجاهات متصارعة نحو التعصى من جهة، ونحو التناثر دون تعصى على الصفحة من جهة أخرى. وتندفع في هذا النزاع قوى التناثر والالتعصى، إذ إن الميل إلى التعصى يبدو شكلياً صرفاً، ينتج من وضع المكونات النصية، أما على الصفحة في فضاء واحد، أما الميل إلى التناثر فإنه حقيقي عميق يتمثل على مستوى السيج الحقيقي للنص أو ليس ذلك بالضبط ما يحدث في العالم خارج النص - نعم، نعم انصوت المراثي؟ أولاً يسود وهم التوحد شكلياً فقط، وعلى مستوى الفضاء الجغرافي، فيما تمزق قوى التناثر العالم والأشياء والعربان كلهم على مستوى العمق؟ لا أعرف، يرد كمال أبو ديب، فلقد اختلطت الأمور اختلاط الطير على إبراهيم، بل قل اختلاط اليقين على إبراهيم فقولك الأول ليس مقايضة دقيقة. لكنها مقايضة تنهاوى بينها العلاقات كما تنهاوى في مقايسات شعر اللحظة الراهنة، اسند مع إلى هذا القول لمنذر عامر:

من غير المعقول أن يكون الجسد هو ذلك الذي نعرفه، وإلا مامعنى الجنون، إذن؟

وقل لي ما العلاقة بين مقدمة هذا الكلام، كما يقول الماظمة، ونتيجته؟ ما علاقة ألا يكون معقولاً أن يكون الجسد هو ذلك بمعنى الجنون؟ ترى كيف يسقط المعنى في الجنون وهو يتساءل عن معنى الجنون بلغة لا تربط بين سؤال وجواب ربطاً عاقلاً بل عقلياً ينبغى أن تقول. أقول حسناً.

فلنعد إلى تجليات التجاور: إن بينها هذا الميل الجديد إلى تركيب نصوص تنشر في مجلات أو كتب دفعة واحدة، أي، معاً لكنها تمثل سلس.. لا خطأ أن تقول سلسلة لأن بين أجزاء السلسلة ما يشدها ويربطها، قل متواليات قد تكون ذات عناوين مستقلة وقد تستخدم علامات انفصال وتوال واستقلالية، دون أن تكون لها عناوين وليس بينها جميعاً ما يفسر الدافع إلى نشرها معاً سوى أن يكون الأمر هذا الولع الغامض الجديد بالتجاور الذي لا ترابط أو تواشج فيه. انظر الآن إلى هذه المتواليات التي تستخدم مؤشراً هو الدائرة الصغيرة في بداية كل منها تعبيراً عن انفصالياتها (وما يلي بعضها فقط وهي كثيرة فراجعها في الكرمل، ع ٤٨-٤٩، ١٩٩٣، ص ص: ٢٤٣-٢٤٨):

نيران ليلية/ فضاءات مؤنثة

نيران ليلية

○ قافية بيضاء حين أتفرد بي.

○ طقس ممطر يغيرني كلية.

طقسى اليوم يغير كل الفصول

○ سكون الليل يلغى ضجيجي،

ليتبعنى حتى اشتعال الفجر بنا.

○ فوضاى أنثى اختلطت عليها احتمالات الوجود،

○ فى ذكرى ميلادها الخامس عشر

○ لأنها تحاول المسافة المربعة،

يستبد صراخ صامت فى شمس أيامي،

وينهبنى الصقيع.

بل إن عنوان هذا النص نفسه تعبیر عن هذا النزوع التجاورى نيران ليلية/ فضاءات مؤنثة، دون أن تكون ثمة روابط خفية بين النيران الليلية والفضاءات المؤنثة، كما كان يمكن أن يكون في نص شعري كتب بعنوان كهذا في شعر الحدادة المنصرم.

- ٤ -

موت الانفعالية

يرافق حلول العين محل الأنا انحسار لجماليات الانفعال والشعور وبروز للذهنية التي تمتلك سمة أساسية هي البراعة والحدلقة وما يقترب من الكلبية (cynicism). في مثل هذه النصوص يتبلور موقف من أشياء ترتبط في التراث الشعري أو في الثقافة بمواقف وجودية عميقة أو تتواشج بالقدس أو بالمحرم هو أقرب إلى السخرية أو الكلبية أو المفارقة اللاذعة. وبين من يمثلون مثل هذا الموقف (محمد متولى) الذى يجرد المعطى عن وقار تناوله السائد وجديته وخطورته ويرزه في إهاب ما يثير السخرية أو ما يسلى لا أكثر. ولعل أفضل تجل لهذا النمط من التعامل أن يكون تعامله مع الموت الذى تشكل حوله في التراث العربى تاريخ معقد من الاستجابات الرصينة الوجودية؛ هوذا:

الإله الذى - بمنتهى الود -

يحتضن قفاى خصيته الوحيدة

حين يدلى ساقية الخشبيتين

علي كتفى

رأيته يخرج لى لسانه من ساعة الحائط

معلنا - بشماتة صديق -

انتهاء الأجل.

حدث ذات مرة أن .. (ص ٣٦)

إن تعرية المقدس من قدسيته والأسطوري من أساطيرته اتجاه جوهرى فى شعر الحدائية الراهن. ولذلك يستحق نشاطا نقديا متعمقا يكتنه أبعاده ويشكل منها مكونات جمالية جديدة تنضم إلى جماليات الحدائية الأخرى . وسأكتفى بمثلين آخرين أحدهما اقتبسته فى سياق آخر وهو يمثل الذهنية وموت الانفعالية فى دوره الجديد الآن، والثانى ينزع القداسة عن الشهداء ولغة السياسة السائدة:

صديقى الطيب عبود

فى الشارع الممتد التقينا..

تعانقنا طويلا

تعانقنا قليلا

توادعنا على لقيا

فى المساء..

مساء التقينا فى الصحيفة

أنا فى صفحة التعارف

هو فى صفحة الوفيات.. قبل الحرب، بعد

الحرب/ ١٣

دقيقة صمت

من أجل ملايين الشهداء

صمت قصير

نتذكر خلاله

مواعيد السماء

وباقى أيام العطل القادمة ..

حسين درويش، قبل الحرب/ ١٥

وبلغة أكثر وضوحا فى انتهاكها للمقدس يكتب يحيى حسن جابر:

صور تذكارية للحرب

الحرب ضيقة ثقيلة الظل

تفرض طرائفها السخيفة

كموت الأصدقاء مثلا

أنا القروى المهذب

اعذرونى

لا أستطيع طردها خارج سهرتنا

(بحيرة المصل، ٣٢)

بل إن هذا النمط من الانتهاك ليتخذ شكلا آخر يبلغ أحيانا درجة الإرعابى البشع الملقع بالمفارقة اللاذعة الكالحة:

قررت أمى أخيرا

إذا دخل الصاروخ مطبخنا

ستنقره وتسقطه فى طنجرة الكوسى

تطبخه مع أرز الشظايا

وكمشة من صنوبر أصابعنا

وستدعو المحاربين

إلى أشهى وليعة.

وبمصطلحات أخرى، يمكن أن نقول إن تحولا جوهريا قد طرأ على الشعر يتمثل في الانتقال من الرؤيا الضدية المفارقة للعالم التي تتسم بالجدية والحس المأساوي الفجائي إلى رؤيا ضدية مفارقة لاذعة تسربلها تهكمية جارحة بين العبث والتشفي، بإدراك التناقضات الجوهرية في الوجود الإنساني والبنى الاجتماعية والثقافية السائدة. وقد تكون هذه الرؤية/الرؤيا جديدة تماما على الكتابة العربية التي عرفت نماذج متفاوتة من السخرية والهزل والتهكم والمزاح والهجاء، لكنها في تقديري لم تعرف هذا النمط من الحساسية المذروعية المثشفية إلا في لمحات نادرة، قد يكون بينها مواقف في منامات الوهراني وبعض شعر أبي العلاء المعري.

- ٥ -

وفي محاولة أولى لتفسير ما يحدث سأقوم بعمل يجسد النقيض التام لطبيعة ما أفسره. وهو، أي عملي، محاولة لتفسير ما سأرغم أنه ابتعاد عن التفسير. إن حلول العين محل الأنا يمثل انعداما لامتلاك العالم وفقدانا للرغبة بالتفسير أو القدرة عليه - وذلك وجه من وجوه سقوط الإيديولوجيا لأن كل تفسير في النهاية تعبير عن تملك إيديولوجي للمفسر. الكتابة الآن تنأى عن التفسير لأنها تشعر أنها لا تملك العالم إيديولوجيا، وترى العالم مغلقا غير قابل للإدراك. من هنا، ينأى النقد أيضا عن التفسير ويصبح تفكيكا أو تشريحا؛ ولذلك قلت إن ما أقوم به من محاولة للتفسير مناقض لروح ما أتناوله بالدراسة في نأيه التام عن التفسير.

وانهيار المركز ليس حالة من حالات النص المفرد وحسب، بل حالة من حالات عمل الفنان كله. لم يعد للعمل أو الإنتاج مركز أو بؤرة يفيض منها، بل أصبحت سمة الإنتاج تنوعه وتناثره وتعدد أنماطه. ذلك لأن الرؤية

والإيديولوجيا انهارتا وانهارت معهما الذات. هناك موت لمفهوم الذات وللأسلوب الخاص المتميز، وللمركز. إن قصائد محمد متولي هي تشكيلة من نصوص لا روابط بينها، أي أنها لا تملك وشائج أو وحدة داخلية ولا تجسد نظاما. هكذا نكون أمام انهيار الوحدة على مستوى بنية النص المفرد، وعلى مستوى إنتاج الشاعر الكامل. وبمعنى ما، فإننا بذلك نواجه حالة تنقض التصور المركزي في عمل لوسيان جولدمان بأكمله، هي حالة غياب ما يسميه جولدمان «رؤيا العالم»، وهي رؤية فئة أو مجموعة اجتماعية (تميزها لها عن مفهوم الطبقة عند كارل ماركس) يصل بها عمل الفنان الذي ينتمي إلى هذه الفئة ذروة تماسكها وانسجامها. كيفما نظرنا إلى عمل أدونيس أو عبدالصبور أو حاوي أو السياب أو البياتي أو درويش أو الماغوط فإننا نستطيع استخلاص رؤية مركزية أو عدد محدود من البؤر المركزية لعالمهم الشعري، ونستطيع أن نكتشف سمات أسلوب فردي متميز. كما نستطيع أن نجتلي ما أسميته في دراسات أخرى «بنية معرفية» يفيض منها العمل أو ينز. أما لدى متولي، فإن النصوص تتراوح بين المنفجر عاطفيا (الستمنتالي)، والجاف جفاف رمال الهجير، والسريالي، والكلبي، واللقطة العابرة، واللفتة الذكية (كما تتعدد وتتوزع المصادر المكانية والثقافية واللغوية لنصوصه - من الكريسماس إلى عبارات بالإنجليزية إلى لغة المسيحية إلى الغرب والمكان المحلي). بكلمات أخرى، نحن أمام إلغاء للذات وشعر لا يصدر عن ذات تعاني العالم، بل يصدر عن معاناة خارجية للعالم أو ذات لا مركز لها، ذات متشظية. ومن منظور آخر، بوسع المرء أن يعاين هذا التشظي للذات وغياب المركز الذي يسمها بوصفها تجسيدا للتعدد، ونكون في هذا المنظور في مواجهة ما يمكن أن نسميه تعدد الذات أو تعدد الأصوات المنبثقة من الذات الواحدة وقد انهارت وأحديتها.

- ٦ -

ولقد كان بين التجليات البارزة لانهيار العضوية والنمو العضوي انهيار التاريخ وحدوث قطيعة حقيقية من النمط الذي كنت قد وصفته في «الحدث/ السلطة/ النص». إن

الذات «الآن»، ذات لا تصدر عن وعي للتاريخ أو هوس به أو حتى انشغال به؛ وحين يبرز الزمن مكونا تجريبيا فإنه ليس الزمن - التاريخ بل زمن الماضي الشخصي الفردي للذات. بكلمات أخرى، لا يتجسد انهيار حس التامى العضوى بالإشارة إلى المستقبل فقط وموت مفهوم الحركة الغائية المجسدة لحركة التقدم بل بالإشارة إلى الماضي أيضا - الشعر الآن هو شعر اللحظة الراهنة، ومن وجوه ذلك التركيز على البرهنة وإنتاج القصيدة البرهنية. والبرهنة لا تمثل احتفاء بالحاضر (كما هو شعر أي نواس مثلا الذي صدر عن رفض للماضي من أجل الحاضر)، بل شعر الذات التي لا يشرتها وعي تاريخي ولا تفهم اللحظة الحاضرة باعتبارها وليدة التاريخ - كما كان شعر الحدائق في تحولها الثاني - بل تحسها لحظة منقطعة قائمة في ما يكاد يكون انقطاعا زمنيا كليا عن نهر الزمن المتدفق. إن حاوي وعبد الصبور وأدونيس ودرويش وغيرهم يملكون وعيا تاريخيا بهذا المعنى، ولقد كان أحد مكونات مشروعهم الحدائى إعادة صهر التاريخ وصياغته ضمن مسرد كلى جديد. أما الشعر الآن فإنه يتسج خارج فضاء التاريخ أو مشيحا عنه، كما هو شعر محمد متولى مثلا، أو يملك ماضيا شخصيا فقط كما هو شعر أمجد ناصر. وهو شعر لحظة راهنة لذات تعان العالم معاينة ذهنية بارعة، أو تتأمل تناقضاته ومفارقاته بوعى انفصامى، أو تستبطنه بهدوء رفيق، أو لذات منكسرة فى عالم من الأحلام الجافة، كما هو شعر خالد بدر الذى يندب الحاضر فى النصوص التالية بصورة نموذجية تمثل موقف زرافات ووحلانا كاملين (لاحظوا أنني لا أقول جيل بأكمله لأن مفهوم الجيل يمثل نقضا لواقع المنتجين للكتاية الآن، فهم لا يشكلون وحدة أو كينونة متواشجة على أى مستوى من المستويات زمنيا كان أو فنيا، بل يحضرون حضورا تجاوريا خالصا) :

يوم وآخر

هذا كاف لأعترف بضغفى أمام خيول النهار
الناهضة من الموت، حقب الأحلام انقضت وبقاياى ظلت
مغلولة إلى يوم ذابل آخر (ليل/١٥)

ليس سوى ...

يدلف إلى قراشه بحثا عن ثياب الأحلام لقد برد
الليل وابيضت الأشباح ما عاد فى السواحل أمواج تسمع
ولا بحارة يشربون الشاي قرب القوارب ليس سوى قمر
جاف وأحلام بانئة (ليل/١٦)

وحين يتبلور وعي للزمن فإنه يبدو مما يدرج الماضي
والمستقبل فى لجة الحاضر القاتلة. خالد بدر أيضا:

وصول

الكأس الوحيدة ماذا تنتظر لم يأت السامرى الذى
أرغب . على إذن الوصول إلى عتبة الأحلام
البعيدة حيث يتراقص تذكارات الأزمنة الماضية جنبا
إلى جنب مع اللحظة الفارقة فى بحيرة الأسى
هذه (بدر/٢١)

بهذا المعنى، يبدو شعر اللحظة الراهنة وكأنه يعيش فى حاضر
لانهائى - حاضر من تيه قد يبحث الشاعر عن مخرج منه
وقد لا يبحث. إنه تيه خالد بدر من جديد:

فى لجة

تاه فى لجة

تاه فى لجة

تاه

تاه

تاه

من يهبه اسطربلاب

وحمامة. (ليل/٢٠)

لكنه، أيضا، تيه جيل سابق تشكل فى حياض مغامرة،
وأقحم فى المطهر فاختنق فى غياهبه. من هنا القدر المشترك
مع لغة الشعر الذى أصفه هنا. وانظروا، مثلا، قصائد ياسين
طه حافظ الجديدة: (فى الخرائب حلية ذهب)، وزارة الثقافة
بغداد، ١٩٩٢.

- ٧ -

يتشكل هذا الشعر في حوض جماليات جديدة بين سماتها تدمير الطاقات البلاغية للغة والإيقاع والطاقت العاطفية للكلمات ومفهوم التعبير عن.. وبينها تجريد اللغة الشعرية من إهاب جمالياتها المألوفة، باستثناء شئ واحد هو الصورة الشعرية وبشكل خاص الاستعارة الصادمة والصورة الفاضحة. ويرى في تقديم الصورة الفاضحة محمد متولى خاصة. هي ذى بعض صوره:

مترنحا ينزف البيانو مقطوعة قد تذيب الجليد
الكريستالى الذى عشب فى إصبعه الحجري،
بينما أكتب ثديا يترنج من بركة حتى السديم،
دفنا فى حلة أرجوانية يستوعب لغة الأفق ولا
تعزفه العذراء.

الموسيقى .. خلفية لا أكثر

غرف ضبابية وبطل يرسم الإناث أعضاء
تناسلية.

(حدث ذات مرة أن، منشورات رياض الريس،
لندن ١٩٩٣، ص ٩).

الإله الذى - بمنتهى الود -

يحتضن قفاى خصيته الوحيدة

حين يدلى ساقيه الخشبيتين

على كتفى.

- ٨ -

كل ما قدمته ألوان فى فضاء أولى سماته التنوع
والاختلاف وتعدد الأصوات والتعارض والمطابقات وصعوبة
تلو خيوط موحدة منتظمة جامعة. وبدلا من قسر المادة على
الخضوع لاستباطات محاور وسمات متخللة، سأعدد بعض
النماذج التى أجدها فى هذا الشعر، واضعا إياها فى فضاء
تجاور فيه ، دون أن تتواشج أو تتلاحم أو تتوحد:

شعر الصفاء اللغوى والفقرة الإيقاعية المسبوكة بعناية
والقلق الميتافيزيقى (وأحيانا الوجد/ الوصال الصوفى): نوري
الجراح - قاسم حداد - عبد المنعم رمضان - أحمد طه -

إدريس عيسى - إبراهيم الجرادى إلى حد ما - فرج المشه -
أسامة سعيد - وفى زمن ما بول شاؤول.

شعر شبيثة الإنسان وأنسة الأشياء وتشابك الفضاءات
بينهما: عباس ييضمون - بسام حجار - يحيى جابر خاصة.

شعر التشابك الاختلاطى وانهايار المعقولة والممكنية
والتزوع السريالى - كثيرون: من بينهم قاسم حداد، ويحيى
جابر وعبد الكريم الرازحى، وعبد اللطيف الربيع ، ومحمد
عيد إبراهيم وفتحى عبدالله، ورفعت سلام.

شعر الماضى الشخصى وإعادة ابتكار الماضى: أمجد ناصر.
شعر جغرافيا الذاكرة المتوهجة بأشياء ووجوه وأسماء
وحيوانات ولغات وتفصيل تنتمى إلى الغرائبي والمجائبي
والغريب - المدهش والهامشى الذى يحول إلى مركزى: سليم
بركات.

شعر الغياب والفقدان والأشياء نصف المحتجة وأمور
كثيرة أخرى: عباس ييضمون - نوري الجراح - عبده وازن.

شعر الومضة الذهنية البارة والتعليل التخيلى/ قاسم
حداد وكثيرون بينهم: عبد الكريم الرازحى، وعبد اللطيف
الربيع ورفعت سلام.

شعر الاستعارة الواجئة والصورة الصادمة: الرازحى -
حداد - الربيع - فتحى عبدالله - رفعت سلام وكثيرون.

شعر الذات المنكسرة: خالد بدر وزرافات كثر بينهم
من يطلع من تاريخ سابق مغاير.

شعر انقشاع الوهم والخيبة المترققة بعذوبة الألم المتلذذ
كثيرون بينهم عبده وازن.

شعر الغرفة المقفلة على الجسد والفضاء المغلق المحدود:
بسام حجاز - لينا الطيبي خاصة.

شعر الفضاء المتقلص المنكمش المنحسر باستمرار -
المرحلة كلها شعر الذات المعانة بعياد يتوهج أحيانا توهج
المطفا - كثيرون وكثيرات.

شعر اللقطة: حسين درويش - ميسون صقر وآخرون.

شعر اللفظة الختامية: متولى - بدر وكثيرون.

وفي كل هذا الشعر يبدو القانون الذى صفته فى بحثى فى الشعرية سليما وهو وجود تناسب عكسى بين حضور الإيقاع المنتظم والصورة الشعرية. فلدى كل هؤلاء تشكل الصورة مادة أساسية هى فى الغالب مادة تشكيلية لا تمثيلية. هل قلت ليس هناك سمات جامعة، إننى إذن لعلنى تناقض فيها أنذا قد عدت ماهو جامع، أليس التناقض أيها السادة والسيدات - لاحظوا النقيضين لكن من قال إنهما نقيضان وهى من ضلعه انتزعت وهو فى رحمها يبنى ويتنطف - هو جوهر العالم، وبودى القول هو جوهر العالم، شكرا.

عفوا لقد نسيت أن أقول لاحظوا كثرة الرسم بالكتابة والكتابة بالرسم فى هذا الشعر، ولاحظوا أيضا كثرة الرسم فى نص متولى الذى اقتبسته أين؟ لا أذكر بل خلطه عفوا توحيد فعل الرسم بالكتابة، وأنا أكتب ثديا يترنح وهو الجزء التالى من دراستى لـ «تشابك الفضاءات الإبداعية» الذى أعترض عن عدم كتنا.. أقصد رسمه حتى الآن أو فى المستقبل أو فى الماضى.

لقد أثبت هذا الشعر انسجام الحدائق مع نفسها بالضبط؛ لأنه سعى إلى تجاوز النماذج المتفوقة التى أنتجتها الحدائق فى انفجارها الثانى. فلقد طرحت الحدائق مقولة التجاوز المستمر ورفض التشكل النهائى ومفهوم الكمال. وكانت الحدائق فى الجوهر قلق النمذجة ورفض النموذج وسلطة التشكل السائد. وإذا كنا ندين بهذا العصب الحدائى بالدرجة الأولى لأدونيس، فإن بين أكثر ما يؤكد سلامة تصور أدونيس للحدائق هو أن الشعر الراهن أخذ أولا برفض طغيان النموذج الأدونيسى على الشعر والسمى إلى تجاوزه أو تطوير بدائل له أو نماذج تشكلى خارج فضائه.

لكن مالم يفعل الشعر حتى الآن هو الدخول فى مغامرة تغيير المتطلقات الجذرية لشعر الحدائق فى تبلورها الجبرائى وانفجارها الثانى، متمثلة فى البؤرة الذهنية التى يفيض منها الشعر العربى فى معظمه. إن هذا الشعر شعر الأفكار التى تدور فى فضاء الذهن المطلق: إنه شعر بلا راتحة كما يحلو لى أن أصفه، وباستثناء نماذج قليلة منه، أقتبس بعضها فى فقرة أخرى، فإنه يصدر عن تضخم هائل للذات

شعر الكركبة اللغوية والمعاظلة التركيبية خاصة : محمد متولى - قاسم حداد.

شعر الجعده : قاسم حداد وكثيرون بينهم: أحمد الشهاوى، وعبد المنعم رمضان، وشاكر لعيسى، وعبد وازن، وحديثا أمجد ناصر .

شعر اللعبة الذهنية : إبراهيم الحسين - حميده عبدالله حميده - المنصف المزغنى خاصة.

شعر الحياة اليومية : مركون بولص - يوسف بزي - يحيى جابر - هاشم شفيق - وديع سعادة - إسكندر حبش - حسين درويش - لينا الطيبي وكثيرون.

شعر المرايا الخشبية التى لم تكن أصلا مرايا: صلاح فاتق.

شعر البرهة التى لن تصير ماضيا جديرا بالتذكر: لينا الطيبي وبضعة لا أذكرهم - من أبرزهم رفعت سلام.

شعر الفضاء المتشظى الذى لا يملأه سوى الكلام المتشظى هو أيضا : محمد عيد إبراهيم ، وفتحى عبدالله خاصة.

شعر الشبوب الفكرى، الانفعالى والإيقالى فى غياهب المبهمة والمرارة الراجئة لأن العالم ليس هو العالم، من قشرة الاجتماعى إلى بؤرة الميتافيزيقى، أو (بمحاولة صياغة أخرى) شعر الاكتناه الضدى المشبوب أو الرؤية الضدية المقترنة بجيشان انفعالى واجئ للعالم - قاسم حداد.

شعر الفضاءات الحميمة لذات تتأمل نفسها بالتناذ قابعة فى لجة أطواق لها ثقل الماضى وفداحة الحاضر: نجوم الغائم، وأصوات لا تحضرنى الآن.

شعر التأمل المستكين والاكتناه المبهمة والنجوم الداخلية الساجية : نزر من النصوص لا شاعر.

شعر الرؤية مقابل الرؤيا: وتلمس العالم المادى فى لزوجة ماديته وتفصيله والنأى عن الذهنية والمجردات والأفكار الكبيرة، زرافات ووحدان منها جميعا: أبرزهم عباس بيضون، ومحمد عبدالله.

شعر الذات المبرجة لنفسها فقط وموت الآخر: رفعت سلام - أو اقتصار الآخر على وهم امرأة / رجل - لينا الطيبي - عبده وازن - بيضون، وعدة لا تعد.

بل عن ذات متنفجة تنفج طاووس متعظ، تطفئ على العالم إما ذهنيًا أو عاطفيًا وانفعاليًا. إنها الذات المحبطة أو المأساوية أو المغامرة أو الرافضة أو الغاضبة أو المنزوية أو الدعائية أو عشرات الأشياء الأخرى. لكنها لم تكن مرة واحدة الذات المتأملة. وإن أكثر ما يفتقر إليه الشعر الحدائي هو اللهجة التأملية، وهو الانتقال من معرفة الذات أو من كشف الذات إلى كشف العالم ومعرفة العالم. وبالعالم هنا أقصد العالم فعلاً، لا الذات كما تنخرط في العالم أو كما تسقط نفسها عليه أو تمرره في مصافيهام ومعتكراتها: العالم بأشياءه المادية المحسوسة وتفصيله وتلافيفه وروائحه وتخرجاته وتضاريسه وسطوحه وأغواره، العالم بترابه وهوائه وشمسه ومطره وبرده وحره وأشجاره وسماته وحيوانه وإنسانه، العالم النابض الراكض الهائج المتعب الجميل البشع الحقيقي مثل الجرح الذي يفيض بلم ساخن لطعنة سكين هاجمة - بلى، ينبغي أن ينتقل الشعر من الذهن إلى الدهن، ومن الحلم إلى اللحم، ومن العظمة إلى العظمة ثم إلى الدم والأحشاء والأرحام والمشائج.

أما الشيء الآخر الذي لم يعرفه الشعر الراهن بعد فهو المكان. لا مكان في الشعر، كأنما يكتب هذا الشعر في هواء طلق معقم لا ملمس فيه شيء ولا رائحة فيه شيء. ومع استثناءات قليلة، فإن القصيدة المكتوبة في صنعاء أو في صحراء نجد أو الربع الخالي تتحرك في الفضاء التصوري ذاته.. ويمكن أن تكون قد كتبت في مراکش أو الرباط أو لندن أو نيويورك (من قبل شاعر عربي مهاجر أو مهجر). ويتجلى ذلك بشكل فادح في شعر المهجرين العرب وهم مئات، فالقصيدة العربية المهاجرة لا تشي برائحة المكان الذي تكتب فيه ولا بصورة ونكهته، بل تكتب في ذهن جوال يمكن أن يكون قد كتب ما كتبه في المنفى - في الداخل، كما يمكن أن نسمي كل أقطار العالم العربي. لقد شغل الشعر بالزمن حتى زلزلنا الزمان، وهوس بالمجردات والذهنيات والعقائديات والمشاريع الكبيرة حتى أثقلت كواهلنا الذهنيات والمشاريع الكبيرة والعقائديات والمجردات. ولقد هرب منا العالم الحقيقي في ذلك كله، كما هربت ليلي من بين أصابع كثير، مع فارق واحد عظيم هو أننا كنا، ولا تزال، نتوهم أننا

قابضون على العالم، أما كثير فقد كان يعي وعياً حاداً أنه لم يكن قابضاً على شيء.

لنتأمل العالم في جزئياته وجزئيات حياتنا فيه، في كليته وكليات وجودنا في حناياه، وفي تلك اللحظات الهاربة منه التي يستحيل القبض عليها مرتين، كما كان ماء نهر هيرقليطس (وما يهم ألا يكون هيرقليطس؟) لتأمل ما هو خارج عنا، دون أن نسمى إلى أن نذيهه فينا. لتأمل الآخر في بساطته وتعقيده، في أحواله المتعددة المتناقضة، دون أن نسمى إلى صهره في نمط أو نموذج تجريدي نستنتج منه عظة أو حكمة، أو علماً عاماً بالإنساني العام. لتأمل ذلك تأملاً دون أن نحيله إلى مناسبة لفصح إحباطاتنا وإشكالاتنا وهوسنا وشهواتنا و... نا، بأي مضاف كان. الشعر في اللحظة الراهنة لا راحة له. نحن نكتب عن الجسد فلا نشم رائحة جسد حقيقي، ونكتب عن الموت فلا نرى سوى فكر تجريدي عن الموت ولا تملأ خياشيمنا روائحه. ونكتب عن الأرض فلا نشم تراباً، ونكتب عن المدينة فلا نقوح منها روائح المدينة، ونكتب عن الوطن فإذا هو خريطة معقمة، ونكتب عن فلسطين فإذا هي قضية تتعاركها الأذهان والمقولات والدعاوى، ونكتب عن الحرية فلا نشم رائحة عفن السجون والزنازين التي يملأها بول المساجين الانفراديين، ونكتب عن اللغة فإذا هي تجريدات وفصائل ذهنية، ونكتب عن شجرة فتختفي ليطلع محلها ما نسميه رمزا لا راحة له ولا طعم، ونكتب عن الدم فإذا هو دون حرارة أو لزوجة أو عطن أو لون. نحن نكتب فتختفي الكلمات ويختفي العالم ولا يبقى إلا طيوف عابرة لـ «نحن». كأنما العربي عابر في هذا العالم، كأنه طيف، وكأنما قضاياه ومسائله كلها قضايا من النمط نفسه الذي كان يدور في علم الكلام الذي ابتكره العرب وهم أكلم المتكلمين! لقد آن أن يبدأ الانفجار الحدائي الثالث بعد أن شكل الانفجار الحدائي منعطف الانكسار والانهيال، فليكن أن يبدأ بالانتقال من الذات إلى العالم، ومن الذهن إلى الأشياء، ومن اللامكان إلى المكان، ومن المجرد إلى المادي، ومن العقائديات إلى اللاعقائديات ومن النمط إلى المفرد المتعين.

غير أننا أيضا في مواجهة تيار آخر في شعر اللحظة الراهنة يتحول فيه التركيز على الذات والانشغال بها إلى نفى شبه مطلق أحيانا، ومطلق أحيانا أخرى، للآخر بكل تجلياته وتجسده. وقد تكون هذه ردة فعل مبالغ فيها لطغيان الآخر الجماعى على شعر مراحل سابقة. ويتخذ هذا النفى الجديد للآخر شكلا يمكن أن نسميه «موت المخاطب» يتمثل في انعدام لحضورالمخاطب في القصيدة الراهنة، وتحول الكلام إلى دوران مستمر في حلقة الذات المنقطعة التي تعيش أصلا في فضاء مقلص منكمش لا يتسع لشيء إلا لهواجس الصوت المنفرد وهمومه وتزوعاته وخيباته ، وما يلوكه من هلوسات وخيالات جامحة وتوترات وتمعشات فادحة وانكسارات وانقباضات كالحة وشبقيات وتلمظات باطحة (بين أبرز نماذجها ما يكتبه رفعت سلام حديثا). وفي هذا النمط من الكتابة كثيرا ما تتحول الغرفة إلى الفضاء النموذجي للكتابة. ولعل أبرز من يتحرك في هذا الفضاء المنكمش الآن أن تكون لنا الطيبى وبسام حجار. هي ذى غرفة الأولى التي تكتب بدرجة عالية من الرهافة والانبهار المعقوى اللذين يمنحان نصها الشعرى المنكمش درجة غير عادية من القدرة على الانفتاح على العالم ، لا هناك فى الخارج ، بل هنا فى الداخل : فى دهاليز الأعماق.

دهليز فى مرآة

اليوم كالأمس

كالغد

ليس لدينا ما نفعله

غسلنا الصحنون

نظفنا الأرض

كوبنا قمصاننا

ومررنا بالمرايا

غيرنا ملابسنا

وجواربنا

ومشابك شعرنا

رفعنا الستائر عن الصباح

وارتقينا بالشمس إلى الغرف العالية

قلنا للمساء : أهلا.

المساء رجل عاشق

دهليز فى مرآة

(شمس فى خزانة، منشورات ل ن)

(لندن، دتا)، ص ٣٦

غرفة

أحد يراقبنى

وأنا أخطو مع النهار

متأمل أوراق النباتات الصفراء لامعة فى ضوء...

عيون تتأكد من وجودى

من انسيابى بسكينة

من جراءة الجدران

من ضجيج قلبى فى الحلقة المفرغة للأسى

أحد يطلق صوته فى اتجاهى

صوته وصداه

يتلمسنى

يتأكد من برودة أطرافى

يمسك بيدي، يشدنى إلى حبال

يتأكد من انضغاط يدي فى سلاسله

يتأمل الشمس من نافذتى

الحادية عشرة ليلا

أكثر قليلا

الرحلة الأخيرة لليوم.

(سا. ص ١٢)

أنت والصمت

عندما تجد نفسك وحيدا

فجأة

أنت والصمت

وغياب الشمس

نائم في أقطانه
سيدى الصغير
لا يفيق على نايات اليد
قمع سكر
يذوب في الرغاب
غر
ومزده بحليّه والتخاريم
نظيف
ومحفوظ
ومائل
يلمع في نداه الزيتون
مفسول بأمطار وصواعق،
له هذه الرائحة
قطع الأعشال في الصباح
الأفعوان يتلوى في الزخم
العين الكبيرة تحرق
تترك الثياب شاهدة برهبة
على السهم الذى شق طائر الاكمة.
أتغنى بالذى يبسط
وأجزل المديح للعضلات وهى تصد
مغمضا
أقتنى عطر الامس اللابث
بين الساقين
أذخر أنفاسا لأشواق تستأسد
فى عرين الارق
بحلاوة اللسان
اكتشفت ملوحة المخبوء.
يدك تدنى وتقصى
قميصك يكتز ما يسيل له اللعاب
أدخلينى مدخل ضيق

لا تغمض عينيك
افتحهما
وتأمل غياب من حولك
الأغاني التى يلفظها الجدار
أصابعك وهى تنكش
قبضة يدك
تأمل
تجاعيد المرأة.

(سا.ص ١٢)

ولأن الكتابة لا يمكن فى نهاية المطاف إلا أن تبتكر مخاطبا
ما، وأن توجه إلى آخر ما، فإن شعر اللحظة الراهنة سوف
يشهد - ولقد بدأ فعلا يشهد - درجة غير عادية من التركيز
على أقرب الآخرين من النفس التى لا تريد أن تسمح
للآخرين بالاندلاق عليها ، جماعات ووحدا. لكنها تريد
آخر واحدا على الأقل تبته وتوجه إليه وتناغيه وتناجيه. والآخر
الوحيد القادر على احتلال المكان الخاوى هو الآخر
الجنسى: المرأة فى شعر الرجال والرجل فى شعر النساء. ولن
يكون غريبا أبدا أن نشهد انتشارا باهظا لنمط ما من شعر
الحب، وشعر الجسد ، وشعر التوجه، إلى آخر إيروسى يتزيا
بزي مرء، له نكهة الزى الصوفى. غير أننا، فى كل
الحالات سنجد شعرا لا يطرح العشقى أو الإيروسى أو
الشهوانى أو الصوفى فى إطار قضايا اجتماعية وسياسية
وتغييرية - كما كان معظم شعر الحب والإيروسية والتصوف
فى مرحلة سابقة - بل يطرح الآخر الفرد باعتباره آخر فردا
فقط، وفردا متعينا محسوسا فى الغالب. ومن الطبيعى ، أن
يتخذ هذا الطرح شكل تركيز مهووس على الجسد لأنه أكثر
شئ فى الوجود استغراقا فى فرديته، واقتصارا على الحميم
والخاص ، وإشعاعا بالفردى المادى المتعين. وثمة الآن بعض
النصوص التى تقدم نماذج متميزة لتحقيق ما أنكهن به
مغامرا ، لكن على ثقة تامة من أنه صائر لا محالة إلى
التحقق . اصغوا معى إلى هذا النص الجديد لأمجد ناصر -
وهو نص فى طريقه إلى النشر وأنا مدين لمؤلفه بإعارته لى
من أجل إنجاز الدراسة الحالية :

لنصعد بالآلم

ليس هينا دخول الملك من استدارة الخاتم.

سأحرثك بقوة اليدائين

وأحتقر كنوزك بيدين تقودان القرن

إلى استغاثة تدمى أديم الأبيض

الممتن لنفسه.

ويبلغ التركيز على الجسدى الشهوانى درجة عالية جدا حين يتحول إلى انخراط فى جزئية من جزئيات الجسدية، كما فى هذا النص الذى يفوح بحيوانية الزوجة المادية للرائحة - رائحة الفيض الجنسى والشهوة المتدلقة والأعضاء المتوهجة بالجوع والشبق والتلذذ المرقط:

١- الرائحة تذكر

الرائحة تعود لتذكر

الرائحة ذاتها

فى المتروك

والمأهول

بالطيف والهالة

الرائحة تذكر بأعطيات لم يرسلها أحد

بأسرة فى غرف الضحى

بثياب مخدولة على المشاجب

بأشعة تتكسر على العضلات

بهباء يتساقط على المعاصم

بأنفاس تجوب مسالك جديدة إلى مرتفع الهواء

بمياه الأصلاب

مسفوحة على الدانتيل

بالتراشب

بالأكباش يهيجها البول

برواد فضاء تخطفهم سحنة القمر

بالصنوبرى

بالليلكى

بالمشرئب

بأمطار على أسطح من طين

بحنطة مركوزة فى الحظائر

الرائحة تذكر بالأعشاش

بالنَز

بالغيبوبة

بالمستدير

بذي الحافة

الرائحة..

الرائحة ذاتها التى تهاجم فى أمسيات

معلقة بقنب الهذيان.

دعى متربص الشقوق

يشهد صحوة الفراشة.

الرائحة

تصعد

إلى

الخياشيم

اليعسوب

يطير

بين

الأعمدة

ويهوى

على العتبة.

قرئيه صائد الضعف

من رقائق الذهب

من الرغب الطالع على المرمر

من طعنة الآس

من تويج زهرة الإغماء

من الذى يعيد الفم إلى طفولته

ويطلق اللسان حية تسعى.

الرائحة تبقى

على اليد بعد المياه

فى الأنف والشفقتين

فى تلم الصدر

الرائحة

ذاتها

سر من رآك (يصدر قريبا).

واصفوا بعده إلى هذا النص الصادر حديثا جدا، والذي هداني إليه نوري الجراح، بعد أن كنت قد كتبت ما أردت أن أكتبه عن اندلاع الجسدية وشعر الجسد فى شعر اللحظة الراهنة، فرأيت أن أدرج شيئا منه هنا، وهو (حديقة الحواس) لعبده وازن:

كانت جسدا بين يدي، أكثر من جسد، أقل من جسد، جسدا فى جسد، جسدا داخل جسد، جسدا بلا جسد، وكانت من فرط ما يشف جسدها تغدو ظلا لجسد غائب، لجسد أذكره ولا أذكره، لجسد كان ولم يكن.

وكنت يحلو لى أن أحقق إليها فى الليل المشبع بضوء القمر، إلى الشعاع الفضى يرتقى عليها ويغمرها بشدة حتى ليخيل إلى أنه يسيل من جسدها... وفى أحيان كانت تمتزج فى الضوء حتى تتعري من جسدها ومن وجهها، كانت تمحى فى الضوء حتى لتصبح بقعة له، بقعة ضوء ينبثق من نفسه.

حديقة الحواس، دار الجديد (بيروت، ١٩٩٣) ص ص ٧٨ - ٨٠ .

لكن ما قد يكون أكثر دلالة هو توجه شعراء، يتعمون فى تكوينهم إلى مرحلة العضوية، بوله، نحو شعر الجسد. لقد كان أدونيس فى (مفرد بصيغة الجمع) بين رواد الجسدية فى الشعر الحديث طبعاً، لكن الجسدية لم تنتشر فى أى زمن منذ أبى نواس وابن الحجاج، كما هى آخذة بالانتشار الآن. هوذا محمد القيسى، فى آخر نص أقرأه له، يضع نصين: واحدا فى الجسد وواحدا فى الحب، فى واسطة العقد المؤلف من خمس قصائد، وضعاً يشد الانتباه إلى هذا التعارض الذى يفاجئنا فى شعر ينتمى إلى هذا الزمان:

يتبعون ظلال القطا

ندوة إبطك

زهر البساتين تحت قميصك

نرجس تلتن يرتعشان بما يتلألا عند شفاك
من بلح لاذع

ويدي تقنقى فى حقولك سرب الفراشات

عشرون وعلا يجوبوننى فى رؤوس الأصابع

عشرون يتبعون ظلال القطا

حول نهر يدك فلا يضلون

ولا يدخلون بلد

وأنت تقودين مركبة الرغبات على مهل

فى جنائن من عتمة

وجنائن من كهرباء الحواس

فكيف أرى فى الحليب المصفى

ظلال الطريق إذا لم أسرها

وأشهد كيف ينور لون الجسد!

فبى تعصف العاديات

وتصرفنى دون زهر البساتين تحت قميصك، دونى

أعدى المراسم، عما قليل

سأنزل عن ركبتك،

إلى التيه

يسندنى لا أحد.

(الكرمل، ٤٨-٤٩، ١٩٩٣، ص ص: ٢٠٠-٢٠١)

وإنه لمن الشيق والجميل المثير أن شعر الجسد والحسية الشهوانية ينتشر مع تصاعد موجة الأصولية الدينية والقمع الأخلاقى والفكر الذى تفرضه، تماماً كما كان شعر الرفض والحرية ومجابهة القمع السياسى قد ازداد حدة وانتشاراً مع ازدياد القمع السياسى ووصول الأنظمة الإرهابية العربية إلى ذروة تجبرها ومسحقها للحرية والفكر. وإن ذلك كله لمن بقايا الخير فى هذه الأمة التى كانت، لكنها لم تعد خيراً.... (يحمل لى البريد، مثلاً، بعد كتابة هذا النص بأسابيع

فقط، هدية من مؤلف هي كتاب بعنوان (محاولات للهروب من الصمت إلى الجسد)، شعر جمال الدين خضور، دار جفرا، حمص، ١٩٩٢، فائزا بجائزة أمل دنقل الذهبية في خضم الانفجارات الأصولية.

يتشكل في شعر اللحظة الراهنة، بين ما يتشكل من عشرات التنوعات والجدول الصغيرة والفروع المتغايرة، تياران رئيسيان: الأول يحل العين محل الأنا، والثاني يحل الأنا محل العالم. الأول يمثل إلغاء للذات والثاني يمثل إغلاء للذات. (ها أنتذا تعود إلى محاولات التقليل والتقنين والتنظير والبحث عبر وحدانية من نمط أو آخر. ترى الآن كيف ينهار القناع؟).

- ١٠ -

والحقيقي الدال في هذه المرحلة هو انهيار الإيقاع التفعيلي المنتظم وطغيان الكتابة بالشر. ومن بين العوامل العديدة التي أدت إلى ذلك أن الإيقاع يمثل عنصرا مركزيا مشتركا وإجماعا وفضاء متداولاً مألوقاً؛ أي أنه جزء من صوت الماضي، ومفاهيم الوحدانية والنفس المشترك. وانهيار المشترك وبروز الذات الفردية يتناقضان مع ذلك كله. إن انهيار إيقاع البحر والتفعيلة هو بهذا المعنى أحد التجليات البارزة لانهيار المركزى والمشارك والوحداني وما يرتبط بالنموذج المسبق واللهجة الجماعية. ومقابل ذلك تغدو الكتابة فعل اختيار فردى لا ضابط له، ولا يتشكل في إطار نموذج مسبق أو تبعاً لشعريات مشتركة، بل يمثل ولادة حرة طليقة إلا مما تجسده اللغة في ذاتها من مكونات جماعية ونفس مشترك. ولا غرابة في أن تشكل ثورة حتى على هذا القدر المشترك الذى تجسده اللغة، فتشأ كتابة تحاول التخلص من اللغة إلى أكبر درجة ممكنة، باختيار وسائل تشكيل أخرى من بينها الفضاء والفراغ والبياض والصور والأشكال والصمت. ولعل الفرق الحقيقي يتمثل في أن شعر الإيقاع التفعيلي هو، بكل أشكاله، مجرد تحويل وتعديل وانحراف عن القائم السائد والجماعى المشترك، وتفرع عنهما يظل يمثل تياراً في بحر هائل. وقد يكون من وجوه المفارقة للادعاء أن الإيقاع التقليدى يتشكل فعلاً في هيئة بحر أو

عدد من البحور التى تضم مكونات مشتركة، أما إيقاع النثر فلا بحور تحويه أو تجمع اندفاعاته الحرة في قوالب مسبقة ومكونات مشتركة. أى أن هوية الإيقاع التفعيلي تكتسب وتحدد في إطار علاقته العضوية بالقائم السائد والجماعى المشترك، وتتبع مما يحققه من انحراف أو خروج جزئى على الجماعى والنفس الثقافى السائد. أما الكتابة بالنثر، فإنها تتم في فضاء خارج الفضاء القائم الجماعى، وتكتسب هويتها وخصائصها من تحققها الفعلى بلا مقايضة؛ أى بوصفها شيئاً قائماً بذاته مستقلاً لا اشتقاقياً، ولا يمكن مقايضة تكوينها بمدى انحرافها عن النموذج أو عدولها عنه أو التوتر القائم بينها وبينه. إنها كتابة تتم خارج النموذج والجماعى ولا تقاس به. وقد تكون هذه نقطة قوتها وضعفها، فى آن، كما هى الحال فى كل ما هو أصيل غير اشتقاقى. فالاشتقاقية توفر عناصر جمالية نابعة بالتحديد من طبيعتها الاشتقاقية وعلاقات النص الحاضر بالنص الغائب، أما غير الاشتقاقى فإنه فى منزلة الجامد كفاصلة نحوية؛ لأنه لا يشع بعلاقات الحضور والغياب وما تولده من معطيات جمالية. لكن لغير الاشتقاقى معطياته الجمالية البكر التى تقدم فى حالات كثيرة بديلاً جمالياً فائقاً يعرض عن الجماليات المشتقة من العلاقات الاشتقاقية، ويتجاوزها مفتتحاً عوالم جمالية تمتاح جمالياتها من البكورية والغربة والاكتشاف والاكتناه، وما ينبضان به من غبطة ومتعة قد تضاهى أحياناً متعة الهزة فى فعل الافتراض الجنسى. وما من أجل لاشئ كان فعل المعرفة الأول فعلاً جنسياً واكتشافاً لعالم جديد فى آن، وما من أجل لاشئ قال ذلك الولوع بالولوج اللحوج الفروج أبو تمام:

والشعر فوج ليست خصيصته طول الليالى إلا لمفترعه

بقدر ما يزداد تقليص الفضاء المشترك وموت الآخر وانقراض الجماعى، بقدر ما ينشأ تركيز على أمرين: أولاً، أدنى صور الآخريّة متمثلة فى المرأة / الرجل التى هى جزء من الذات، وليست آخر منفصلاً - والجسد من ذلك - (ويكلمات خبيثة يحل الجماعى محل الجماعى)، ثانياً، الآخر المجهول مخاطباً دون إفصاح وهو فى نقطة تمفصل بين الذات والعالم؛ أى الآخر المناجى بالوجد الصوفى أو

التأمل الميتافيزيقي. والسبب في ذلك كله أن الشعر في الجواهر لا يمكن أن يتشكل بصورة نقية قطعية في حالة غياب مطلق كلي للآخر ومتطهرا تماما من حضور أخرى، لكنه يمكن أن يقلص وجود الآخر إلى درجة عالية محتفظا من الآخرية بما هو حميم داخل في فضاء الذات، كأنما هو أنوى لا أخرى بحق. إن هناك بين الشعر والآخرية حبل سره يمكن أن يوهن، لكنه لا يمكن أن ينقطع أو يقطع دون أن يتحول الشعر إلى صمت كلي.

وللتأكيد على الذات في ذلك كله تجليات ومظاهر تعبيرية متعددة تستحق التأمل، منها بشكل خاص التجليات التالية:

الذات الداخلية في شرنقتها التي لا تفتح إلا على خيوط العالم الملاصق الحميم.

الفضاء المقفل - الغرفة نموذجها الأعلى، ولها امتدادات مقطومة.

الذات من حيث هي ذاكرة شخصية أي مستسجة خيوط ماض شخصي في ما يشبه الحنين الأسيان المحايد نسبيا.

الذات المتلذذة بنفسها المنشغلة بها المكتنهة لأسرار قدرتها على منح اللذة لنفسها ولجاهل جسداً أو لأدغال الأعماق التي لا يمكن لآخر أن يبصرها أو يتقراها بلمس.

الذات المنشغلة بالمبصر الفردي المتعين محسوسا ملموسا، أو ما سأسميه الشيء - في - ذاته عاريا من أي إهاب رمزي أو ما فوق ذاتي، هنا تمارس الذات قراءة العالم قراءة بصرية منخرطة أو محايدة، لكنها ليست قراءة تأويلية.

الذات الوالغة في الحسى والجسدى تعيينا، الوالجة فيه إيلاج الليل في الليل والنهار في النهار.

بعض هذه السمات تتجلى في النصين التاليين لتورى الجراح مشرئقين في فضاء أشد ضيقا حتى من فضاء الغرفة، وفي لغة بالغة التركيز على الذات وعلى المتعين المحسوس في آن:

١- كرة البلور

لم أشأ يوما كهذا في مفكرتي

لم أرسم خطاي على سلم

أو يدي على مستند
لم أشأ شمساً أو غروباً
أحدهم جاء بالصحن
و وزع
وكان لي
خمرة أضيفت
ورغيف ظل مستديراً.

رجعت من منزل

رميت خطوة على سلم
وصلت يدي
تهيات
اجتذبت
- الضوء -
كانت أكرة الباب.

اجتذبت
الباب
نهر يغمر السلم
يحملني
والضوء يطفو بي على غيش
فباب.

سلم منبعث في الضوء
مولود للتو من شيخوخة المنازل.

لكن نموذجها الأكثر صفاء هو كتابات رفعت سلام في (إنها تومي لي) الهيئة العامة لقصور الثقافة، (القاهرة، ١٩٩٢)، وتؤكد هذه الكتابات التي وصلتني الآن (تشرين الأول - أكتوبر ١٩٩٢) سلامة المسار الذي كانت قد تكهنت به الفقرة الحالية في بدايتها؛ فهي كتابات لا آخر فيها على مدى قسم كامل من الكتاب (حتى صفحة ٨٤)، وحين يزرغ آخر فاته آخر جسدى (من ٨٥ إلى ١٠٥)، بل إن الكتاب ليختتم برسم مفصل لتضاريس الجسد الجنسية ولاندياحاتها الوالغة. هي ذى بعض مهاويها:

أعضاؤها شجر القطيفة

ولها فراشات تحط على سرتي:

فراشات من مطر برتقالي

تحتي:

كموجة تهم بالطيران.

تنسى، في جسدي، جسدها

مرأة

تختصر

سبعة آلاف سنة

من النساء

رجل

وحده

على هاوية

يلتقيان.

لعل أفضل نموذج شعري متكامل لقوس الحركة الانزلاقية التي أحاول أن أرسمها هنا - الانتقال من الفضاء الجماعي المتشظى المليء خيبة وانكسارا وانقشاعا للوهم إلى فضاء الذات الذي لاتزال الجماعة تقطنه، لكنها تبدو ذكرى نائية أو كتلة خارجية شائثة مشوهة، أو سياقاً لتاريخ شخصي لم تدنسه بعد كوابيس العقائدية (الإيديولوجيا)، ثم إلى الفضاء المتقلص للذات المنشغلة بنفسها وبالأخر الحميم الفرد (المرأة - الجسد) أن يكون شعر أمجد ناصر الذي يجسد هذه الحركة التقليدية بتوتر ونضج جميلين، وبكثافة لغوية لافتة أحيانا، وبقدر عال من السفسطة في تحولات شعره بين أوائل الثمانينيات وأوائل التسعينيات، حيث ينتقل من (جلعاد) إلى (رعاة العزلة) أولا، ثم إلى (سيدة الدانتيل السوداء). وبهذا المعنى، فإن شعر ناصر أحد التجليات الأعمق أهمية لروح المرحلة وإيقاعها وهواجسها وهمومها وتقنياتها ولغاتها، ولأشكالها وإشكالاتها وإخفاقاتها ونقاط امتيازها في آن. ويمكن أن نتوقع انتشار هذه المكونات، لتصبح السمة المشتركة لمعظم ما يكتب من شعر خلال العقد القادم، كما يمكن أن نتوقع اتجاه الشعر إلى تجليات أخرى لهذه العلامات بينها، مثلا، تجلي الآخر صديقا حميما معادلا إلى

حد ما للمرأة/ الرجل، واكتناه فضاءات نادرا ما اكتنهنها الشعر العربي. إن غياب مجاهل كالصداقة مثلا عن الكتابة الشعرية لبين ما يحير ويجلو نمط الانشغال الشعري السائد حتى الآن، وإحجائه عن - أو عدم وعيه ب- هذه الأبعاد الحميمة الأخرى للوجود الإنساني، ولانخراط الإنسان في العالم. (بين الإنجازات القليلة التي أعرفها قصائد لعبد العزيز المقالح وأدونيس ومحمود درويش وصلاح عبد الصبور، والقليل منها يتناول الصداقة كعلاقة شخصية بين إنسانين، ويميل بدلا من ذلك إلى تناولها في أطر أوسع وأكثر ذهنية وتجريدية). أين في الشعر العربي ما يقارب، مثلا، العلاقة المذهلة بين جلجامش وأنكيدو؟ ثم أين هي، في هذا الشعر، العلاقات الحميمة الأخرى بين الذات والآخر، التي تتجاوز الحدود المألوفة العادية وتدخل منطقة المحرم والممنوع والمثوب والمتوهج والنشواني والانخطافي والحلولي التي أوغل فيها شعراء مثل أبي الهندي وأبي نواس وابن الحجاج ورابعة العدوية وابن الفارض والحلاج والمتنبي في تراثنا الشعري الجميل؟ بشكل ما، يبدو لي أن ثمة إمكانا حقيقيا لبزوغ هذه الأنماط من الكتابة الآن، وقد تقلص الفضاء وانحسر الآخر الجماعي واحتلت الذات محل العالم الخارجي، وغدت محرق التركيز الانفعالي والحواسي والفكري.

- ١١ -

غير أن لهذا التحول الجذري وجهها آخر وقطبها سلبيا شرسا. ففي انبجاسها الداخلي وتشامخها، كثيرا ما تتحول الذات إلى عالم شرقي مهووس بنفسه مغلق على الهواء والريح والشمس والنار، يصد العالم الخارجي صدا عدائيا. وبشكل ما، فإننا نواجه خطر حدوث انقطاع حقيقي من نمط معرفي، بين الشعر والعالم، قد يعيد إنتاج أكثر اللحظات في تاريخنا الحضاري شحا وضمورا إبداعيا. ذلك أن ثمة فرقا جوهريا حاسما بين أن تكون الذات محور الإبداع الفني من حيث هي مركز الفاعلية الأول والحقيقي في وجود تنخرط فيه باحتدام وتتأمله بشبق، وتجعله بشهوة قائلة للفرور والاكتناء والكشف والتغيير والابتكار، وبين أن تكون الذات مشغولة بنفسها وهي في حالة من الانقطاع الإدراكي والحسي والتجريبي عن العالم، ووضع من الانكفاء

الفاقد للفاعلية. إن فقر كثير من الكتابات الشعرية الراهنة لفقر مدقع، إضافة إلى فقرها الجمالي واللغوي والتخيلي، على هذا المستوى بالضبط فهي لا تملك غنى داخلية في علاقتها بالعالم، ولا تملك فيضا تجريبيا وانخراطا حميما في غياب الكون، ولا تصدر عن تلاحم احتدامي بالوجود في أشياء وبشره ومكوناته الطبيعية، وفي أبعاده الفيزيقية والميتافيزيقية. بكلمات أخرى، إن تعامل الذات مع العالم في المرحلة الراهنة هو في كثير من الحالات تعامل الضحل مع الغنى الذي لا يرى غناه، والسطح مع الأعماق التي لا يدرك غيابها، والقشرة مع اللب التي تظل نائية عنها خفية عليها. إن الفقر الشعري الآن هو، للمرة الأولى في تاريخنا الإبداعي، بعد انبثاق الحساسية الحديثة، تجسيد لفقر الإنسان وضحاكته، لا تجسيدا لمذهب جمالي، أو لمنطلقات رؤيوية أو عقائدية. وهو لذلك بالضبط فقر عميق الدلالة، فالشعر يحتاج أهميته من كونه على درجة عالية من اللا أهمية (بالمقاييس السائدة سابقا)، ويستقي ثرائه الدلالي من يؤسه المعرفي. وإن هذه النقطة الأخيرة لمن بين أهم ما أريد قوله عن الشعر في المرحلة الراهنة. إن الكثير منه يهدد بأن يحول الإبداع من مجال معرفي إلى مجال شعوري وبصري خالص (أو من فضاء معرفي، فكري - شعوري تركيبى، إلى فضاء انفعالي حواسي محض). وأيا كانت درجة الثراء الشعري والبصري في الشعر فإنها لا تغنى عن الثراء المعرفي الذي هو شرط من شروط الإبداع العظيم والبقاء. ومن هنا، فإن كثيرا من شعر اللحظة الراهنة يعد بأن يكون، وبعضه الآن كذلك، شعرا عميق الدلالة، حميما، مغويا. لكنه ليس الآن، ولا بملك طاقة أن يكون في زمن آت، شعرا عظيما. ففي نهاية المطاف، لا بد أن يكون الشعر تعامللا مع الإنسان في وجوده المعقد المتشابك المبهم السحري الفجائعي الغبطوي النشواني الترائجي في العالَم، ومع العالم في تنوع أشياءه وغيابه وتجلياته وخفائه وفيزيائياته وميتافيزيائياته، ولا بد أن تكون نتيجة هذا التعامل اكتشافا لمحجب أو خفي أو مجهول بضئ لنا جانبا من جوانب وجودنا، معتما كان أو مظلما أو خفيا، أو يبتكر لنا جانبا ما من عدم، مشريا بذلك كله معرفتنا بالإنسان والوجود ومعهما إياها وموسعا آفاقها وآفاق مداركنا ومدركاتنا وحواسنا ومحسوساتها، ومنميا لمقدرتنا على تأمل

العالم بصفاء وتوتر وانخراط وسفسة ودهشة وسذاجة ونضج أكبر مما كنا عليه قبل أن يكتب فنقرأه، لكي يكون جديرا بالبقاء، أو حاضنا لبذرة البقاء، وتجاوز شيوع الموضوعي وألق اللحظة الراهنة. إن كل شعر اللعب العربي لم يبق منه شيء، رغم براعته ومثيراته وثراته الجمالي، وقد اختفى حتى شاعر عظيم كالجلياني الأندلسي وديوان التدييع الذي خلقه، رغم أنه واحد من الكنوز النادرة في تاريخ الإبداع الإنساني على مستوى العالم. وإن ما أقوله هنا وما قد يتفرع عنه من مقولات يمكن أن يشكل أحد المحركات النهائية لشعر اللحظة الراهنة: ما الذي يستحق العناية، وما الذي يبدو قادرا على البقاء، في ضوء ما يمكن صياغته من محركات مستقاة من التأملات النظرية التي يقدمها هذا البحث أو ما يماثله من أبحاث؟ ما الإضافة المعرفية والكشف المعرفي اللذان يتشكلان حصادا للشعر في اللحظة الراهنة؟ إن ذا لهو السؤال الجوهرى الذي يستطيع أن يشكل مصدرا لأجوبة مفسرة للشكوى المنغصة التي نسمعها بانتظام من شعراء اللحظة الراهنة. وكنها أنهم مجهولون متجاهلون ليس لهم جمهور ولا يحتفى بهم النقد والنقاد.

ومن المثير جدا، أن أمجد ناصر يصرح علنا بشعوره العدائى تجاه جمهور عربى يقرأ له، وشعوره المغاير بالتواصل والغبطة وهو يقرأ لجمهور فرنسى. لعل السر هو إحساس ناصر بأن الجمهور العربى يتلقى شعره واضعا إياه بصورة آلية فورية فى سياق الشعرية العربية، فلا يروق له مقارنا بـماضى الإبداع العربى؛ أما الفرنسى فيتلقاه عاريا من أى سياق تاريخى إبداعى وبالتالى بعذرية ما لا يقارن بل يتقبل، وبمتعة من يرى غير المؤلف والغريب الوافد فى تلاوين غربته فيستطيعه استطابة المذاق اللامألوف، قبل أن تعتاده الذائقة فتخضعه لمزيد من التحليل والتأمل، ولعملية تذوق أقل افتتانا باللامألوف لمجرد لامألوفيته، ولأحكام أكثر صرامة وأسمى مطالب وأشد تدقيقا. لكن قد يكون السر كامنا فى أمر آخر هو أن لغة الكتابة الشعرية الراهنة تجسد حساسية أقل انشباكا فى المحلية المباشرة وأقل صدورا عن الشقافى المحدود بخصوصياته المقيدة، وأقل امتياحا لجمالياتها من جماليات اللغة وإيقاعيتها، وأكثر نبضا بالإنسانى المشترك لأنه فردى

العالم	المتلقى	العالم
المبدع	النص	العالم
العالم		

- ١٢ -

ينجلي الفرق الحقيقي بين لغة الشعر في مرحلة التنامي العضوى ولغته في اللحظة الراهنة حين نقارن بين نصوص تتناول تجارب إنسانية مألوفة، حميمة ومشتركة. إن موت الأم أو الأب تجربة فاجعة بكل المقاييس التي نألفها، وقد تناول شعراء لا حصر لهم موت الأم وموت الأب بلغة دالة، حميمة، تبرز هذه التجربة في إهابها الوجودى الفاجع وبلغة تستثير غياهب انفعالية حادة ومتنوعة. أما يحيى حسن جابر فإنه يكتب موت الأم بلغة متشظية تدور حول التجربة وفي رحابها دورانا سرياليا، دون أن تبرزها تجربة مركزية عميقة. ثمة عنصر من اللعب التخيلى واللغوى والانفعالى فى نصوص جابر، كأنما إزاحة التجربة من محرق التركيز، والهزقة الصوتية، وشذرة الوعى والكلام، ونزع المألوفية والحميمية والمأساوية عن الحدث وعن الأطراف المنخرطة فيه هي الاستجابة القادرة على تمثل هول الموت وفجائعيته واستدخالهما. هذان هما المقطعان الافتاحيان من نصوصه:

-١-

مطر وغروب وشباك
وسيارة إسعاف بين الغيوم
هيكل عظمى يبتسم
خلف الزجاج
يقبض على أمى
يجرها إلى غرفة ضيقة
فى مقبرة الضيعة
أنا والأخوة والأقارب فوق رأسها
نجتمع كصرخة
وننتقلش على السرير

خالص، وبالتعبير الذى تتبع جماليته من الأبعاد الشعرية والفكرية فيه ومن إيقاع الكلام اليومى المألوف كلفة شائعة للصياغة الشعرية فى الكتابة الأوروبية.

يبدو أن الكتابة الشعرية الراهنة، بطريقة ما، تقوض إحدى المقولات الجذرية للحدثات: مقولة أن اللغة الشعرية هي لغة داخل اللغة، وأن لها معطياتها الجمالية المتميزة المستقلة عن وظيفتها الإيصالية المجردة. لقد أدى الانطلاق من هذه المقولة إلى إنجازات رائعة فى الكتابة الشعرية العربية خلال نصف القرن الأخير، لكن الكتابة الراهنة التى جاءت ورثا لعمليات التحول الجذرية فى اللغة الشعرية التى أنجزتها الحدثات أخذت حديثا تسلخ عن اللغة هذا الإهاب المسربل الجميل الفتان المغوى، وتعيد اللغة إلى دورها الإيصالى المنحصر. وقد يكون هذا أخطر جوانب التحول الذى أدى إليه الانفشار الحدائى الراهن - وهو أمر جدير بالكثير من العناية، ويمثل إعادة تقييم للمنابع التصورية الأساسية للحدثات، وتبنيا لمنهج يكاد أن يشكل عملية توسطة بين تيارين رئيسيين فى شعر الحدثات فى الخمسينيات والستينيات، مفيدا من المكونات الجمالية لكليهما، ومطورا نسيجه اللغوى الجديد الخاص، وممثلا فى الوقت ذاته توسطا بين النموذج الاستعارى - الرمزي الانصهارى والنماذج المجازية والكنائية التجاوزية، كما كنت قد وصفتها فى دراستى «أنهاج التصور والتشكيل فى العمل الأدبى».

إن هناك عودة لحضور الدلالة المتماسكة وانحسارا لما أسميته إشكالية الدلالة فى الشعر الذى يكتب الآن، بعد أن احتدمت مرحلة بأكملها بلغة التناقض والتشظى والمشكل الدلالى واللامحدود واللامتناسق حتى أواخر الثمانينيات. وإن ثمة انحسارا لما أسميته فى دراسة سابقة «لغة الغياب» فى قصيدة الحدثات فى هذه المرحلة من الانتشار الحدائى. وكل ذلك يشعر بتحويلات جذرية آخذة بالتبرعم، ويشع بدلالات بالغة الأهمية على التحويلات التى تطرأ على البنية المعرفية، أى على صعيد العلاقة بين النص والعالم وبين المبدع والنص، والمبدع والعالم، والمبدع والقارئ، والنص والقارئ؛ أى على صعيد العلامات المكونة للمربع العلاقتى التالى:

كروزنامة من دخان

وكان ما كان...

(ورد، ٦٥)

٢-

وحده في قاعة التدخين

كلمة رصيف تحت المطر

الأصابع مكنسة قش

لهر الدمعات

للمراهق قلب ينبض بالقطارات

ثلج يقص المسمار

والوالدة مثل ثلة بجع

تسبح في بحيرة من المصل.

(سا، ٦٦)

يستند إلى جدار السماء

أرسل ملاكا بمكنسته

لينظف حقل جسدها

من روث السرطان

لا أحد يسمع

ستفادرتنا كسحابة

ستصعد إلى أعلى قلعة

تلتقط صورة تذكارية

مع ذلك الضاحك فوق قوس العالم.

(سا، ٧٤)

أما الدلالة العميقة لهذه اللعبة الغريبة في زمن الفجائع
والحرب الأهلية والاحتلال اليومي والموت اليومي، فإنها
ليست بين ما أريد أن أتأمله في هذه الدراسة.

- ١٣ -

يمكن تشكيل منشور ضوئي لنماذج من شعر اللحظة
الرائنة بمقارنة نصوص ليحيى حسن جابر بنصوص لأمجد
ناصر، من جهة، ونوري الجراح، من جهة أخرى. تمثل
نصوص أمجد ناصر شعر الجسد المتعين الفرد من حيث هو
تفجر جنسي شهواني خالص، متجرد تماما عن أية أبعاد فوق
- شبيهة، رمزية كانت أو كنائية أو مجازية تجاوزية. ومقابل
ذلك يقف شعر نوري الجراح مشكلا حوارا وحيد الاتجاه،
أو مناجاة من النمط الصوفي المسيس بالتأمل الميتافيزيقي،
لآخر غائب حتى في أنصع تجلياته وصيغ حضوره. وفي ذلك
تجريد للآخر المعشوق عن جسديته، وانصهار كلي له في
عالم غيوي غيبي قصي عصي على اللمس والمداعبة والشم،
حرون حتى على الحضور، على عكس الجسد عند أمجد
ناصر، الذي تفوح منه روائح وحشية واخزة (وراجع الفقرة
المتعلقة بالرائحة). وسأكتفي باقتباس مقاطع من كلا
الشاعرين تنتمي إلى نصوص حديثة العهد (أوائل
التسعينيات). أمجد ناصر - من (سر من رآك)، إضافة إلى
ما سبق اقتباسه.

ومن الجلي، أن لعبة التناص التي يقوم بها النص، إذ
ينسج نفسه على خلفية النص الغائب لباليه تشايكوفسكي
«بحيرة البجع»، تزيد من حدة درجة اللعب والوعي المتحذلق
الاقتناصي الباحث عن تواشجات صادمة، وتخلع عن موت
الأم إهاب الفجعية الشخصية لتسربلها إهاب اللعب الجمالي
والفني في ما يكاد يقترب من فن الملهاة السوداء. ويتعمق
البعد اللعبي في اختتام المشهد الأول بعبارة السرد الشعبي
للحكاية المختلفة التي تسعى إلى الإيهام بأن ما حدث حدث
في زمن بعيد، وانضوى في تلافيف الزمان، وهي عبارة
«وكان ما كان». ويصل ذلك كله إلى ذروته في استعادة
ما حدث للأم عندما عالجها الجراح، إذ يروي كل شيء بلغة
نمتنهن المقدس وتخلع عنه إهاب قدسيته، وتسبغ على كل
شيء سرالية انفعالية سوداء متفذلكة ذهنية إلى درجة
الانتهاك:

خرج الجراح متثابا..

.....

وتشطف الخادومات

صرخاته من الممرات

نورى الجراح - من (طفولة موت).

موت صيف

إنك تستلقى وتتأمل بلور العلى

يضحك لك،

والألماس متخاطف

و أنت طائف ، لاتطال ، ولا تمس

تركنتى على حافة المساء

تمر وأراك

أراك

و لا أتبعك

مسنى شخص يتقلب على حائط

مسرعاً نحو باب كبير مفتوح إلى محرقة عالية

تتبعه ملابسه

ذ لك كان نهرا

أخطو فى لاشئ

اللاشئ ضباب سميك

أدمر طبقاته

وأرود ما شف، ما خلا من المعنى

القلب يتألق فى السماء

كفاية التنازل

الحد هو المعنى

هو الهباء

الركض

والتعب

هو ابتسامة النائم.

وتشكل نصوص هؤلاء الشعراء الثلاثة قطبيات فنية على صعيد آخر هو سبكها النظمى وإيقاعها وتعاملها مع الجملة اللغوية. ففيما تبدو جملة جابر مندفة بثثرة اليومى

وصلادته، إذ يحول إلى نص منطوق مكتوب، وتخلق إيقاعا متكررا دون ضوابط، وتتطاول أحيانا وتعاظم، ويشقها أحيانا توتر عال حاد، فإن نصوص الجراح تبدو منحوتة فى سبكها، اقتصادية اللغة، صارمة الإيقاع، يرين عليها شجو تأملى شفيف، لا تكاد تفصح إلا عما هو قابل للمح دون تمرية له فى ضوء كاشف. وتبدو لغة ناصر أقرب إلى لغة الجراح، لكنها أكثر فيضا فى لوبانها الشهوانى، وحلزونيتها البركانية، وأكثر حرصا على اكتمال وحدة التشكيل اللغوى، جملة كانت أو عبارة، وأعلى انفعالية ومحسوسية وأقل تجريدا وذهنية. غير أن كل هذه اللغات تشترك فى الاستعارة الصادمة، وغياب العلاقات بين ما يواشج ويقارن، وإقحام أشياء الوجود المتنافرة والأصوات واللهجات المتباينة، فى تكوينات جمالية وصورية جديدة فى نأى جاهد عن المألوفية وسهولة التقبل، وعن الارتباط بنموذج جمالى ودلالى متشكل قائم فى التراث الشعرى حاضره أو ماضيه.

- ١٤ -

لا يكاد شئ فى الشعر الحديث يكون قادرا على تجسيد التحولات العميقة التى أسعى إلى بلورتها، بقدر ما تقدر التحولات التى طرأت على أقانيم أربعة من أقانيم الحداثة - تلك هى:

١- تحولات المرأة ومصائرهما.

٢- تحولات الأنا.

٣- تحولات عالم العقائديات الكبرى والمشروعات الجماعية للتغيير وابتكار عالم جديد.

٤- تحولات بنية النص وتشكيله الزمنى.

أما تحولات ٢ و ٣ فقد نذرت لها كثيرا من الوقت فى دراسات سابقة، وفى أماكن أخرى من هذه الدراسة، وهى تحولات من دور الأنا الفاعلة (باللغة على الأقل) أو المتوهمة للفعل؛ أنا التنى والمغير والشاهد والمبتكر لعالم طويارى، ومن يقين كلى بالعقائديات كأساس للتغيير والابتكار والإبداع إلى أنا منسلخة منفصلة منفعة، أو محايدة متشظية أو عالقة

في شباك الخيبة وانقشاع الوهم وسقوط الحلم، وإلى رؤية مأساوية أو احتفائية لجوقائية العقائديات وفراغها الداخلي وتناقضاتها ومفارقاتها اللاذعة والفاجعة والمثيرة للرعب أو الفجيرة أو الاشمئزاز أو السخرية أو التشفى أو الشفقة على النفس. أما التحول الذي أود مناقشته الآن فهو التحول الأول، وسأترك التحول الرابع لمناقشته في فقرة أخرى.

إن قراءة جديدة للشعر في نصف القرن الأخير تجلو وجود قوس ارتدادى يبدأ بالمرأة، كما بلورها واستشرفها نزار قباني، ويمر بالمرأة كما بلورها وغيرها أدونيس ومحمود درويش، وينتهي مرتدا على صدر باربه بالمرأة، كما يلورها الآن ثلاثة شعراء هم أمجد ناصر، وعبد وازن، ونورى الجراح. لقد كانت امرأة نزار قباني دمية مترفة أو أمة متأنية، أو صنما جماليا يتعبد، أو وسيلة من وسائل طرح مشكلات التغيير والتحرر الاجتماعى والأخلاقي والسياسى، كانت تبرعما لهواجس الثورة والتشوير من شعرك شلال فيروز تترى إلى حبلى. أما امرأة أدونيس ومحمود درويش فقد ارتفعت إلى مصاف الرمز وتوحدت بالأرض أو بالحلم، أو بالثورة نفسها. وأما امرأة أمجد ناصر ونورى الجراح وعبد وازن فإنها تسليخ من كل الدلالات الرمزية والفكرية والعقائدية وتحول إلى المحسوس الفردى المتعين المادى الصرف الذى يدرك بالرؤية، لا بالرؤيا، والذى يقف مع الذات فى قضاء مقفل عليهما لاحضور للآخر الجماعى أو الرمزي فيه على الإطلاق. أى أن المرأة، هنا، هى جسد بإطلاق، جسد له وظيفة واحدة وحضور واحد هو الاتساخ الجنسى (أمجد ناصر وعبد وازن) أو هى طيف خالص ليس له حضور مادى على الإطلاق (نورى الجراح). والجسدية تغدو التجربة الجديدة لمرحلة شعرية بأكملها. وقد يكون من الدال بحق أنني كنت شخصيا أكتب نصوصا جسدية خالصة بين ١٩٨٩ و١٩٩٣ لا أجرؤ حتى على التفكير بنشرها، وكان يملؤنى استغراب حقيقى للدوافع كتابتها، كما كنت أكتب نصوصا جسدية أجرؤ على نشرها (كما فى عنابات المتنبى فى صحبة كمال أبو ديب) مدركا أنها لا تقول كل ما أريد أن أقوله ولا تروى غليلا. وكنت أظن أن ما كنت أمارسه من كتابة كان نشارا

خارجا على المألوف، فإذا بي أكتشف دفعة واحدة وخلال شهرين من الزمان أن عبده وازن كان يكتب فى المرحلة نفسها كتابه (حديقة الحواس) فيمنع حين ينشر فى ١٩٩٣. وأن أمجد ناصر كان يكتب فى الوقت نفسه نصوص كتابه (سر من رآك) الذى سينشر قريبا وقد يمنع عند نشره، وأن نورى الجراح كان يكتب نصه المناقض تماما (كأس سوداء) والذى لا يحتمل أن يمنع حين ينشر قريبا لأن السلطات التى تمنع بزوغ الجسد المادى لا تهتم كثيرا ببزوغ الطيف الأثيرى.

أى أننا نشهد انتقالا من:

١- المرأة المرمسة،

٢- المرأة المحملة/ المشحونة اجتماعيا وجماليا،

٣- المرأة المحملة/ المشحونة عقائديا وسياسيا،

٤- المرأة المحملة/ المشحونة بعقد الذات (مشكلات الهوية والحرمان والإحباط، مثلا).

إلى:

المرأة المتجردة، أى عارية، أى المرأة/الجسد.

بل الحق، إن من الخطأ أن نقول المرأة/الجسد، وينبغى القول فقط الجسد أو الجسد الذى يلحق به ضمير المؤنث أو جسد.... ها، لأن ما هو حاضر بالفعل هو الجسد الفيزيائى المادى، أما المرأة فى أبعادها الإنسانية العادية فلا حضور لها. وإذا أضع التأكيد على جسد...ها والجسد المؤنث؛ فلأن ثمة ما يشعر بأن الهوس بالمادى المتعين الجسدى قد لا يقتصر على جسد المرأة، بل قد يشمل قريبا جسدا لرجل أو الجسد المذكور. والحق أن هذا حادث الآن فى بعض النصوص (نورى الجراح، مثلا) مما يشعر بأن الجسدية والجسد قد يبرزان ليلعبا دورا مماثلا للدور الذى لعباه فى تراثنا الشعرى مع امرئ القيس والوليد بن يزيد وأبى الهندي وأبى نواس وابن الحجاج، حيث ارتبطا جوهريا بتجربة الخروج والتحدى والمجابهة. هكذا يمكن أن يصبح الجسد القضاء الجديد لتجسيد روح المقاومة وانتهاك السائد والعقائدى الرجعى بعد

أن اختفى الفضاء السياسى الممكن لتجسد روح المقاومة . وقد كنت أشرت فى دراسة تعود إلى أوائل الثمانينيات هى «الحدأة/السلطة/النص» إلى تحول النص إلى جسد يمارس فيه، وعبره ، الشاعر فعل الحرية والعنف كلما ازداد القمع السياسى، ونحن قد نكون الآن أمام تحول جديد يصبح فيه الجسد هو النص الذى يمارس فيه الشاعر عنفه ووحشيته واقتضاضه وتملكه للأشياء لأسباب مماثلة لما مضى، ولغير ذلك أيضا.

ثمة احتمال قوى لأن يكون لهذا الانصباب - بل يتبقى أن أقول الانقضاض - على الجسد بعد خفى يرتبط بتقلص مجال فاعلية الأنا فى العالم الذى يعيش فيه الفنان، الآن، وسقوط الأوهام الكبيرة المتعلقة بالدور النبوى التغييرى الثورى للشاعر والشعر، وازدحام الفضاء بجحافل القمع السياسى والاجتماعى والأخلاقي والدينى فى آن. وقد تكون دلالة ذلك كله مزدوجة ضدية ينقض وجه لها وجهها، إذ يمكن أن

تكون، من جهة، تجسيدا للإحساس بالعجز والعنة فى مجال الفاعلية فى العالم الخارجى الحقيقى بصورة تدفع الفنان إلى الانكباب الاقتضاضى الشارخ بعنف لجسد امرأة يمكن أن يمتلكه ويمارس طغيانه عليه فى غرفة مقفلة أو سرير آمن، معوضا بذلك عن عنته، ناسجا وهم فحولة (لاحظ مثلا أن شعر أمجد ناصر الجنى يتقصى فعلا صور الفحولة الحيوانية فيزدحم بالأكباش، ويمتزج الفعل الجنى فيه بها، وبرائحتها وعجيجها)، كما يمكن أن تكون التجسيد الاحتضارى لروح التمرد والمقاومة فى سكرات موتها الأخير، فى وقت تطفئ فيه الأصولية الدينية بما تفرضه من قيود وكلاكل، بشكل خاص على المرأة واللغة الجنسية والجسد. وبهذا المعنى يكون شعر الجسد تحديا ورفضاً مباشرا للفكر الدينى المتزمت ولموقفه من الإنسان والمرأة والعلاقات بينها وبين الرجل بشكل خاص. والله، فى ذلك كله أعلم العالمين. وما أنا إلا بمتأمل مستكين ، وقد يكون كل ما أرويه هراء وكل ما أراه سرايا براء (أقصد براقا)، مامن غث فى طواياه ولا من سمين.



مرجعيات نقد الشعر العربي الحديث في الخمسينيات

محسن جاسم الموسوي*

ربما تبدو أعمال مؤتمر روما (أكتوبر ١٩٦١) في الأدب العربي المعاصر قديمة نسبياً إزاء ما يحظى به الشعر العربي الحديث اليوم من امتياز في الدراسة والقراءة والنشر، بعدما انحسر التقليدي إلى المنابر والمجالس الخاصة وحلقات المناسبة الرسمية ومثيلاتها؛ لكن بعض اتجاهات ذلك المؤتمر وخلافاته القابعة خلف التلميحات والاعتراضات والتقاطعات لم نزل تدفع المرء إلى مزيد من المراجعة والتفحص، وتدعوه أيضاً إلى أكثر من قراءة في «مرجعيات» نقد الشعر، سواء منها ما قاد إلى المؤتمر أو نجم عنه، أو عن متغيرات الأوضاع الشخصية والمعرفية التي قادت إلى انفراط مجموعات وظهور أخرى، أو إلى تبلور الاستقطابات في المجالات والحركات الأدبية.

* أستاذ الأدب الإنجليزي والمقارن، كلية الآداب (منوبة) - جامعة تونس.

و«المرجعيات» لا تتحدد بثقافة الناقد أو بانحيازاته؛ وإنما تتعدى ذلك إلى فضاءات هذه الثقافة واشتباكاتهما، وكذلك إلى الموائيق والسنن والتواطؤات التي يشتغل فيها أو ضدها النقد بصفته الفاعلة في تغذية الذوق، أو الأخرى المبلورة للرأى في ممارسات (نقد النقد) كما جاء في «نظرة إليوت في النقد الأدبي» التي نقلها منح خوري إلى العربية، أو في تلك الإشارات الضافية إلى النقد الغربي واتجاهاته التي اشتملت عليها كتب إحسان عباس وأسعد رزوق ونازك الملائكة ومحمد مصطفى، ومقالات عز الدين إسماعيل وسهير القلماوي وروز غريب وعبد الحميد يونس وشكري عياد وعلي الجندی ولويس عوض من بين آخرين. وعندما تجرى قراءة إشارات الشعراء والنقاد إلى التراث والموهبة والخيلة واللغة الحياتية والتجربة والأسطورة والرمز والصورة في ضوء هذه «المرجعيات» كتباً ومقالات وستنا طيلة الخمسينيات، تتيسر أمامنا صورة مشبكة لمهادات الشعر ونقده^(١).

وما نعينه بهذه المرجعيات مجموع ما يستند إليه الناقد تصريحاً أو تلميحاً أو يتواطؤ على نسيانه، فحضور المحذوف والمغيب يتشكل مغايراً^(٢). وتكتسب المرجعيات امتيازاتها الأقوى بمدى معرفة المتلقى واطلاعه، بما يتيح الإحالات ويسر القراءة المنتجة والشريكة عبر استلام الإشارة والإحالة والدلالة بموجب شجرة «نسب» ذلك أو سلالته في المرجعية الغربية المصدرة أو الوسيطة للاستحضارات والقراءات المستجدة في الموروث العربي.^(٣)

ولا تتشكل «المرجعيات» من أصول ظاهرة الشعر الحر وتسمياته والتباسات المصطلح والتغيرات المتقاربة والمتباعدة عنه فقط؛ وإنما تتعدى ذلك إلى مسميات «التجديد» و«التحديث» و«حركة الحداثة» ومدلولاتها وتمظهراتها وحجم تموضعاتها المحلية والإنسانية، ومبررات ذلك في ضوء ثقافة الدعاة. وهكذا، يجرى الابتداء هنا بما قيل في مداخلة أدونيس في روما (أكتوبر ١٩٦١) مدخلا نحو ظاهرتي التجديد والحداثة اللتين امتزجتا في موضوع على أحمد سعيد، حينذاك، وهو يعطيه عنوان: «الشعر العربي ومشكلة التجديد»^(٤) باتجاه تحديد الظاهرتين وأنواع تلقيهما ومهادهما في مفاهيم الصورة والموسيقى أو التجربة الحياتية واللغة العادية داخل الاتجاهات الشعرية الحديثة وبين دعائهما المتباينين في التأكيدات والاهتمامات، وهي اهتمامات انعكست أيضاً في المحيط العربي، كما سنتبين بعد حين. ومن الصعب القول بدءاً إن أدونيس لم يكن يحمل معه إلى هناك موروثات النقد العربي، فمداخلته تكتظ بالإشارات والإحالات؛ لكنه كان يتبع - أيضاً - عرفاً موروثاً في استنباط القوانين من الأعمال الأدبية جرى التأكيد عليه في كتاب عز الدين إسماعيل: (الأسس الجمالية في النقد العربي) (١٩٥٥) الذي كثرت إحالات أدونيس إليه^(٥)؛ وهو لهذا لم يكن يعرض لمحاولته في «تعريف الشعر الحديث» التي ظهرت صيف ١٩٥٩^(٦) على أنها «نقد جديد»، مستدركا إزاء ما يقال في المطالبة بحضور هذا النقد: «لاستطيع أن نصطنع نقداً جديداً للحركة الشعرية الجديدة، هذا النقد يولد مع هذا الشعر الجديد»^(٧) ومتى ما ولد هذا النقد تمرّس وتقادم. أي أن النقد الجديد يستدعي التوصيف أيضاً بوصفه ممارسة

خلاقة لا تابعة، وكما جاء في تعريفه لهذا الشعر أنه يستند إلى التمرد على الرهنية التقليدية - وتخطي مفاهيمها القياسية^(٨)، فكان للنقد أن يشتغل كذلك، ممتداً داخل القصيدة نحو فضائها غير منكفىء على «قانون» أو «قياس». ومهما يكن فإن جهده اللاحق يتغنى هذا الخروج.

لكن يوسف الخال - عراب مجلة (شعر) - لم يكن يعبأ بحذر أدونيس، فهو يمثل له وقتذاك (أحد أناس) هذه (الحركة الشعرية العربية... الكبار)، داعياً في ضوء هذا إلى احتواء مداخلته في روما على أنها الدليل والبيان لهذه الظاهرة الشعرية، قائلاً:

على النقاد العرب والقراء العرب والمهتمين بالأدب العربي عامة في العالم كله أن يقيموا الشعر العربي بعد اليوم على ضوء المبادئ والمواقف والأسس التي عرضها أدونيس بإيجاز، ولكن بوضوح وعمق في دراسته.

وشأن أيّ وعى مغاير لا بد لفعل التبشير به ومنه أن ينفرط في اتجاهات متباينة؛ وهكذا لم يحل التبشير دون افتراق الاثنين؛ الخال وأدونيس، أو تبلور تيار مختلف داخل حركة المجلة في كتابات أنسى الحاج والماغوط، أو في المسعى النقدي لعصام محفوظ وآخرين. كما أن أدونيس نفسه لم يتوقف عند حدود المداخلة المذكورة وإنما تعدّاها لاحقاً في تخطّ جري يضعه مع آخرين في جوهر حركية الشعر العربي الحديث.

غير أن الإطار التاريخي لمداخلة على أحمد سعيد لم يكن يروق لعدد من رواد التجديد والحداثة، كما التبس على آخرين، فبينما كان جبرا إبراهيم جبرا يقرأ - شأن أستاذه ف. ر. ليفرز - في مفاتيح المداخلة كالرؤيا والخلق والنبوءة والكشف؛ بوصفها ألفاظاً نقدية «أوجدها الشعر الحديث ولن نجدوها في النقد العربي القديم إلا فيما ندر جداً»، تأتي دعوته في ضوء ذلك نحو حذف الإطار التاريخي للاحتجاج في المداخلة الأدونيسية؛ لأن دروس التجديد لن تحتاج إلى سابقة تاريخية تبررها. مع أن جبرا نفسه يحتج بالتاريخ في مقال سابق، عندما يريد تأسيس الأسطورة في جذرها المشرقي

ويقترب من «طليق» رثيف الخورى و«منسرح» أنور انجندى. لكن مثل هذه المصطلحات لا تعنى كثيراً من غير امتدادها الفعلى فى السياقات والفعل ودلالات الحضور^(١٢)؛ إذ كان مصطلح الشعر الحر عند نازك الملائكة يتشكل، لا على أساس القطيعة مع عمود الشعر وانتماءات البنية التقليدية؛ وإنما على أساس (التجديد) فيه استجابة لمجموعة من الضرورات والمبررات والعوامل، كما سيتبين بعد حين. وعندما تذكر الملائكة - لاحقاً - جهلها الأسبق بتجربة أبى شادى، ومن ثم اطلاعها الأخير على قصيدة (ب. ن) فى العراق عام ١٩٢١، حيث هى عندها «أقدم نص من الشعر الحر». عندما يكون الأمر هكذا فلأن نازك لم تتراجع لحظة واحدة عن كونها الرائدة فى التسمية والتشريع؛ ولهذا فإن التفريق الأساس الذى ينبغى التوقف عنده لا يخص التسميات فحسب، طليقاً أو طلقاً أو منسرحاً أو حرّاً؛ وإنما يتعدى ذلك باتجاه ظاهرة القصيدة نفسها؛ فما تخصه نازك الملائكة بالتشريع والنقد هو الشعر الحر ببيداته وظروفه وأوزانه الحرة وجذوره الاجتماعية ونفوره من النمط أو إشار المضمون والهروب من التناظر واستحداث الهياكل والتكرار وتمديد الصور... إلخ. أى أنها تسعى إلى إطلاقه قائماً ومشروعاً مستنداً إلى سنن ممكنة أو محتملة. ولم تتراجع نازك الملائكة عما تعدّه دعواها ومشروعها، وإنما تجدد فى الخروج عليه ما تسميه «بدعة»، تقول فى الردّ على جبرا إبراهيم جبرا:

إنه أخذ، دون مبالاة، اصطلاحاً «الشعر الحر» الذى هو عنوان حركة عروضية تستند إلى بحور الشعر العربى وتفعيلاتها، أخذ اصطلاحاً هذا وألصقه بنثر اعتيادى له كل صفات النثر المتفق عليه.

وحضور «أنا» نازك الملائكة لا يوارب، كما أن «فعل» الآخر؛ أى جبرا فى هذا الكلام، متهم بصراحة منذ البدء؛ فـ «الأخذ» لا يقل دلالة - فى السياق أعلاه - عن «السرق» أو «الانتحال». ولهذا تضيف إمعاناً فى الامتلاك والنسب وإقصاءً للآخر:

بعيداً عن وسيطها الغربى. وعلى خلاف معه، كان الشاعر ستيفان إسبندر عندما رأى حداثة أدونيس ثورية تنقطع عن الموروث كـ (النزعة الحديثة فى الشعر الفرنسى، وثورة رامبو على التقاليد الشعرية)، قائلاً عنه إنه «متأثر إلى حد بعيد بالمدراس النقدية الفرنسية الحديثة»، بينما يجرى التفاضل عما يمكن أن يتعلمه من إليوت أو غيره من الرمزيين الفرنسيين أولاً. وتأتى سلمى الخضراء الجيوسى باعترافات أخرى حول واقع النقد الحديث، لكن أدونيس استعان بهذه الأطر والمرجعيات النقدية المتباينة ليعرض مفهومه فى اقتران «الحداثة» بالانشقاق والمغايرة والتكيد مقابل الامتثال والتقليد والسكون، يقول: «لا نجد ناقدًا قديمًا واحدًا درس الشعر فى عصره من حيث هو تجربة تضى وضع الإنسان وتفتح أمامه أبعاداً إنسانية مجهولة»^(٩)، ومهما تباعد الآخرون عنه أو اقتربوا منه، فإن التغاير يضعه داخل الالتباس والتداخل والاختلاف والتأويل، وهو ما يتغيه فى النتيجة انسجاماً مع منطلقه الأساسى فى الانتماء للخطاب المغاير والمتهم، كما أن تعددية الاستقبال تومى باتجاه انشغالاته اللاحقة، وكذلك بتوزع اتجاهات حركة الشعر من قبل ومن بعد فى التجديد والحداثة^(١٠). ولم تكن تداخلات أوراق مؤتمر روما فى الأدب العربى المعاصر وليدة الساعة، كما أنها لم تكن مشكلة المنتدين وحدهم: إذ حمل هؤلاء معهم أصداء ما كان دائراً حينذاك فى حركة أدبية محتملة لم تكن مجلة (شعر) غير تيار واحد فيها، يصفها أدونيس أنها «فترة أزمة ودليل ولادة رؤيا جديدة للشعر العربى»^(١١). ولهذا، فإن قراءة فاحصة فى تشكلات المرجعية النقدية وما يرافقها من مراجعة واستدراك طيلة سنوات ما قبل روما، يمكن أن تساعد على تبيين مآل حركتى التجديد والحداثة من جانب، وإشكال الشعرية، العربية، من جانب آخر.

المهاد والمصطلح: التجديد والحداثة

كان منذ البدء ثمة تغاير وتباين فى المصطلحات وأصولها واستخداماتها، فربما بدا مصطلح «الشعر الطلق» عند ألبير أديب أكبر تباعدًا عن مصطلح «الشعر الحر» لدى نازك الملائكة، وقبلها ومن غير معرفة منها عند أحمد زكى أبى شادى، أو ربما يترادف هذا مع ما يعنيه الريحانى

التقليدي»، بدت مختلفة مع المجددين الآخرين: «أما شبابنا من أدونيس إلى البياتي ورفاقهما فلا يزالون يحافظون على بعض الروح الكلاسيكية في النظم»^(١٤). وفي عام ١٩٥٥ يقول إحسان عباس:

كانت نازك الملائكة أجراء المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر من شكله القديم، ولكنها لتعمقها في القديم وتشربها روح التعبير القوي، لم تستطع أن تكسب الشعر الحر خفة الحديث العادي^(١٥).

أى أن المجموعة مهما بلغت تفاوتاتها؛ فإنها لم تزل تقيم في مهامات الشكل القديم حينذاك. وتصرّ نازك الملائكة على تأكيد هذا الانتساب مادامت لا ترى غير نفسها صاحبة مشروع «الشعر الحر» بصفته تجديداً في الشعر العربي وليس انقطاعاً عنه، وعندما يجرى التحرك وزناً بين الكامل والبند والدوبيت، فإن هذه الحركة لا تعنى عند إحسان عباس إلا ترادفاً قائماً بأن «قوة الموروث الصارم في نغمات الشعر العربي ستظل تقيد الشاعر في قبضة محكمة»، بينما تفرض «طبيعة اللغة نفسها» ظهور «المألوف» في هذا النغم^(١٦).

ثلاثية خطاب الملائكة

تقود القراءة الدقيقة أو المقاربة لخطاب الملائكة إلى ما تعنيه تحديداً بالشعر الحر، ومقدار ما ينطوى عليه تحديدها من تباعد وافتراق عن الآخرين؛ فهناك انتماءها إلى الموروث من جانب، وهناك تبريرات الافتراق عنه من جانب آخر، كما أن هناك استدعاءات للخطاب الإعلامي والسياسي والشعبي، ولكل من المثلث المذكور جزئياته التي بمقدورها أن تدلنا على حركة التجديد وتباينها مع الحدائث الشعرية بمفاهيم الابتداء بـ «الشمولية الشعرية» الجبرانية التي تستبق التجربة فيها البناء في ضوء جذرها الليبرالي المنقطع عن «الخطاب الكلاسيكي»، كما أنها يمكن أن تستعيد نازك الملائكة ثانية من بقايا الخطابات المناوئة لها والقائلة بتراجعاتها عما بدأت به.

وبدءاً، ليس هناك من يبدى اليوم اعتراضات أساسية في كونها السبابة تنظيراً في قضية الشعر الحر، وهي لذلك عرضة

ليته على الأقل ترك اصطلاحنا ووضع غيره حرصاً على وضوح الاصطلاحات في أذهان جماهيرنا العربية المتعطشة للمعرفة. وإنما سمينا شعرنا الجديد بـ «الشعر الحر» لأننا نقصد كل كلمة في هذا الاصطلاح. فهو «شعر» لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجرى على ثمانية من أوزانه، وهو «حر» لأنه يتنوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر، خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل^(١٣).

ومداخلة روما ومتعلقاتها تبتدى في الاختلاف، لا الائتلاف، ما بين مصطلحات التجديد والحدائث، وما بين الموروث ورايات التحديث؛ كما أنها تتوقف عند قراءة النص وشروطه الداخلية، لكنها تأتى إلى هذه القراءة من مرجعيات النقد الأوروبي السائد في المنظر الخمسيني كما تفرزه القراءات والمختصرات التي تحتويها الكتب والمجلات، فيما يشبه الانهماك والتبشير، علامات الوعي النهضوي. أما تجسيدات هذه العلامات في النصوص الشعرية وما يأتيها أو عنها من نقد فهي مثار تعليقات كثيرة، جرى شأنها مشحونة بالمشاقفة مرة وبالتحزب مرة أخرى، لكنها عندما تستعين بالبلاغة الموروثة، وتتحفظ على الانزياح، تبدو خالية من الهجنة عند الملائكة في منبر النقد.

فبعد أن تضع نازك حركة التجديد في مهامها العربي؛ أى عروض الخليل، وتعرض للتجديد شكلاً، تقسيم مشروع سنن العلاقة والألفة أو تعرض له على أنه متسع لـ «الجماهير» وليس للصفوة أو النخبة التي تشكل في الضفة الأخرى لدى جماعة (شعر) مقرونة بالفداء والقربانية؛ ولهذا يجيء مصطلح «جماهيرنا العربية المتعطشة...» من الخطاب السياسي أو الإعلامي لأكثر من غاية وهدف. وعلى الرغم من أن الآخرين في حركتي الحدائث والتجديد يجتمعون بدرجة أو بأخرى تحت مثل هذا الائتلاف، إلا أن التمييز لا بد منه. ويمكن أن يبدو التآلف ممكناً وطبيعاً مقارنة بالآخرين، عندما يجرى التناقض والتباين في الأداء. فعندما ظهرت قصائد أديب خالية من كل قيد، كما يصفها أنسى الحاج، فيها «موسيقى صامتة لا وجود لها في شعرنا

للمشاكسة والاختلاف، كما كان أدونيس لاحقاً عرضة للالتباس في غير هذا الموضوع. ويمكن أن يتفق المرء جزئياً مع «موريه» في أن مفهوم نازك الملائكة للشعر الحر لا يتطابق مع ما يعنيه مصطلحاً غربياً أولاً «لأن قصيدة الشعر الحر النموذجية في الشعر الأوروبي لا تتمثل في وسائل عروضية شكلية»^(١٧) كالتقفية والتفعيلة الواحدة. ومثل هذا الرأي صحيح عندما يتعلق بانهماكها في العناصر العروضية؛ ولهذا كان محمد بنيس يتفق في دراسته الموسعة للشعر العربي الحديث مع اعتراضات السياب على استخدامات نازك الملائكة لمصطلح الشعر الحر، وكأنه محدود باختلاف «عدد التفعيلات» المتشابهة بين بيت وآخر^(١٨). أى أن بنيس كالسياب وموريه لاحقاً يؤخذ الملائكة على إغفالها الأصول الأوروبية للظاهرة، وهو ما لم يمر دون استدراكات من يوسف الخال من قبل.

وربما قادت منهجية نازك الملائكة في «تثليث» الخطاب ما بين «شكلاني» وآخر «تراثي» وثالث «اجتماعي - حضاري»، إلى اليسر الذي يجده خصومها في تقديم الاعتراضات فهي ليست منقطعة عن المحيطين كما تقول: «إنما اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتي بالعروض العربي وقراءتي للشعر الإنكليزي»^(١٩)، وهي قراءة تبتدئ في عنايتها بما تسميه بالإبهام والحلم في مقدمتها لديوانها (شظايا ورماد) (١٩٤٩). وفي حين خصصت مقالات متفرقة للظواهر الإيقاعية والتكرار والهيكل وبنية القصيدة، كانت الملائكة تسمى أيضاً إلى تثبيت اعتبارات ظهور الحركة؛ فـ «الحياة المعاصرة» و«فردية صوت الشاعر» و«الشروط الداخلية للقصيدة» تبدو استجابات عصرية أولاً، كما أنها أصداً لمقولات مألوفة في الشعر الحديث ونقده، وفي مقالاتها عن «الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر» التي ظهرت في (الآداب) (ع ٦ - ٨، ١٩٥٨)، ومقالاتها «حركة الشعر الحر في العراق» في (الأديب) (ع ١، ١٩٥٤)، ترى نازك الملائكة:

١ - إن الفرد العربي المعاصر ينزع إلى الهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جوف الحقيقة الواقعية الصارمة التي تتخذ العمل والجد غايتها

العليا لأن مشاكل العصر تستدعي من الشاعر المعاصر أن يتحرك ويندفع لا أن يتلصقاً عند البيت الواحد حتى يعتريه إحساس بالكمال جراء توقفات القافية والأوزان الشطرية القديمة وغنائية الموسيقى العالية في الأوزان القديمة.

٢ - والشاعر الحديث له فرديته التي تتطلب اختطاط سبيل شعري جديد يصب فيه شخصيته الحديثة راغباً في أن يستقل ويبدع شيئاً لنفسه يستوحيه العصر غير تابع لامرئ القيس والمتنبى والمعري.

٣ - والشعر الحديث ينتمي إلى «الفكر المعاصر» الذي يرفض «النموذج في الفن والحياة»؛ ولهذا يرفض ما هو «وحدة ثابتة»، ويحتاج إلى الخروج من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتشكل حتى في طول عبارته.

٤ - ولهذا يثور الشاعر الحديث على تحكم الشكل ما دام يبتغي سطوته على القصيدة حسب ما تمليه ضرورتها خارجاً على «القداسة» وما تعنيه من «التحقق والاكتمال».

أى أن قراءة متأنية لمثل هذه البنود الأربعة لا تقودنا إلى أصداؤها عن أدونيس في تعريفه للحدث في الشعر أو في مداخلة روما فحسب، وإنما تثير مجموعة من المقارنات مع بيانات الحركة الرومانسية الأوروبية أولاً، خاصة أن نازك الملائكة ولعت بالشعراء الإنجليز منهم و. بـ «كيتس» تحديداً حتى قارنت بينه وبين الشابي وآخرين. لكن الملائكة ليست معنية في التعمق بالبيان الرومانسي، كما أنها تلتقي والتصوريين في تأكيد العلاقة الوثيقة بين التجربة الحياتية ولغة الشعر؛ وفي حين تتسع بيانات الرومانسيين لتطويع التجربة الذاتية والإنسانية والاستزادة المعرفية، وتحتضن الكلى والجزئى والطبيعى والخارق والانزياحات عن المألوف، وتشتغل بين التصور والخيالة.

كانت الملائكة تتوقف عند التبشير، وتتحدد بالحضور الطاغى لـ (التعبير القوى) للغة، حسب تعبير إحسان عباس في الإشارة إلى جرأة الخروج لديها وتعثر الرغبة عندها عند

هذا الحضور^(٢٠). لكن هذا التعثر يجعل الرغبة محبطة في حين يحول دون تدفق اللغة الحياتية. وربما يجهض (الحلم) الذي قالت به نازك الملائكة في تقديمها لديوانها (شظايا ورماد): إن مهاد الوعي يتفاوت بين شاعر وآخر ويتشكل من مجموعة عناصر تتجاذبها مفاهيم أساسية: اتصالية مرة، وأخرى نهضوية تبرر قربانية المخلص وفدائيته. وقبل وضع عناوين دواوين الشعر المنشورة في سياقها (الحضاري) ضمن ما يعنيه محمد جمال باروت بـ (الأدبي)، في غير هذا المجال مقارنة بالحضاري الذي يقرنه بمرحلة جرجي زيدان ومجلة (الهلال)، وبكتابات توفيق إلياس الخليل وبولص شحاده وأمين الريحاني^(٢١)، تجدر الإشارة إلى أن التعثر عند عتبة طغيان الموروث و(التعبير القوي) ليس سبباً وحيداً أمام تباطؤات التجريب عند الملائكة مقارنة بالبياتي وأدونيس لاحقاً، من بين آخرين يعون مثل هذا الحضور التراثي وينتمون فيه لا إليه؛ فثمة قلق إزاء التلقى لم يزل أدونيس يرتاب فيه حتى ١٩٦١؛ إذ تستدعي الظاهرة الجديدة وعياً شعرياً؛ لأن الشعر الحديث يقلق ويثير ويقلب المفاهيم، كما أنه قد «يطول ويتنوع ما شاءت التجربة والموهبة» في تعبير على أحمد سعيد^(٢٢)؛ أي أن «الحداثة» تنأى من الوعي بنفسها صدمة مغايرة مليئة بالكشوف التي لا تنطرح سهلة للآخرين ضرورة. أما نازك الملائكة فإنها لم تكن تتوقع قبولاً سريعاً لهذا «الطارق المريب»؛ وهي إذ تعترض على أولئك الذين يشتمون الجمهور ويهاجمون «مقدساته»؛ ترى نفسها مبشرة وداعية على خلاف الذين يضيقون ذرعاً بالجمهور المرتاب، وهي تقول عن صاحبها إنهم «يسخطون على هذا التردد الذي يقابل تجديدهم ويرمون جمهورهم بالجمود والبلادة وقلة القدرة على تقدير الإبداع»^(٢٣). لكنها تضع ضعف التلقى في جدلية أخرى هي الفعل والردة عليه، الثبات والتغير، أخذة من معجمها التراثي في التعريف بهذا التحفظ المضاد:

إنه صوت التماسك والأصالة في شخصية الأمة التي ترفض أن تنهار بإزاء كل فكرة جديدة... إن التحفظ ضرب من الدفاع عن النفس يواجه به الفرد الإنساني عوامل العدوان ومخاطر المفاجأة التي تعترضه.

وعند تملأ مفردات الملائكة في ضوء خطابها الثلاثي نراها تشتغل إزاء تلقي القراء في فضاءات «التقليدية»، لاخراجها هذه المرة، فسلطة الأعراف والتقاليد السائدة ومعاييرها الآمرة تقتزن لديها باللغة القوية وسلطانها الشعري وهي (عناصر الأصالة في الأمة). أما الخروج على (القداسة) عند الملائكة، فهو انشقاقها المعرفي على الجانب الدال في الاكتمال والتحقق، وهو ما تسعى إلى تخطيه منذ تقديمها لـ (شظايا ورماد)؛ أي أنها تبتغي الانشقاق على منظورات «الاكتمال» كما فعل شعراء غربيون ينتمون إلى مرجعيات مختلفة، ويلجأون إلى التجاوز من خلال هدم مفهومات الرضا بالذات وتوليدياتها الاكتمالية، ولهذا يصعب تكييف مقولات نازك الملائكة في تأطيرات مرجعية واحدة في موضوع التلقى، فهي مع الرومانسية وأقل منها، وهي ضد «الاتباع»، ومع دفاع مؤسساتها الذاتي وخطابها. أما مرورها على «القراءة والتلقى» فلا يعدو المراجعة العقلانية لمظاهر العلاقة وليس لجوهرها المعقد مادام انشغالها الأكبر هو الدعوة والتبشير.

فالملائكة ليست معنية فقط بتقديم قضية الشعر المعاصر لقارئ وطيد العلاقة بالشعر ومؤسساته وتقاليده السابقة، وإنما تبتغي إشاعته في عصر متهم بغياب الشعر عنه: وقد تكون مصادفات القراءة في الأدبيات المتيسرة حينذاك (عام ١٩٥٧ مثلاً) هي التي جعلت اثنين من مثقفي المرحلة، هما السيّاب وحسين مرّوة يكتبان عن «عصر لا شعر فيه». فكان السيّاب ينقل عن إليوت (مجلة شعر، ع ٣، تموز ١٩٥٧، ص ١١٢) رأيه في حياة كابوسية قيمها غير شعرية لا بد من تحريرها عبر الأسطورة والخرافة «لأنها ليست جزءاً من هذا العالم» عاد إليها الشاعر «ليستعملها رموزاً وليبين منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد». ومثل هذا المدخل يعنى نفعية الاستخدام، فالأسطورة تأتي بالحماية وتتيح الهرب، كما أنها تطمح في استخداماتها الجديدة لبلوغ المتلقى الذي هجره الشعر. وربما يتعدى الشعر، في القصيدة الجديدة، هذا الهدف فيأتي الأسطوري في الخطاب الشعري لحظات كالرؤيا الشديدة نفيًا للمألوف مستعيداً العادي في امتزاج خارق يتجاوز جدران

– وقياساً على هذا الرأي فد «القصيدة في الشعر الجديد هي التماسك الوجداني والموسيقى واللغوي معاً في بناء واحد يأخذ كل جزء منه مكانه الذي لا يمكن أن يكون له في القصيدة مكان غيره».

وصياغات هذا الخطاب واضحة الانتماء التعبيري إلى البيان الرومانسي وتأثيراته في الوعي النهضوي عموماً، مشتملاً على عضوية القصيدة من جانب، ومفهوم النشوء والارتقاء السائد منذ أيام توفيق إلياس الخليل (١٩٠٦) (الهلال ص ١٥، ج ٣، ص ١٦٢) من جانب آخر. وعلى الرغم من أن جبران كان سباقاً في تقديم اشتراطات التجربة على الشكل أولاً، فإن مداخلة مروءة تستعين بمكونات النقد الإليوتي أيضاً في استدعاء الظاهرة الميتافيزيقية في الشعر الإنجليزي مثلاً؛ فالقصيدة تتحقق في ذلك المزيج بين العقل والعاطفة لدى أولئك الشعراء الذين يستحضرون إليوت في القرن العشرين بلغتهم الحوارية ومفاهيمهم المتنامية عبر الاستعارة والمجاز وكل ما هو محسوس، وباستهلالاتهم التي تنطوي على الغرابة والدهشة والمفاجأة.

لكن هذا الخطاب يستعين بالتبشير الرومانسي في تقديم نصوصه، إذ تكفي مراوغاته الشعبوية كتلك التي تعني بحماهيرنا «المتعطشة للمعرفة» عند نازك الملائكة وفي «واقع حياتنا القومية والإنسانية في هذه المرحلة بعينها» عند حسين مروءة، مادام هذا الشعر يأتي في لحظة أخرى ليست «بالضرورة لحظة الذوق العام والفهم عند الجماعة»، بتعبير أدونيس^(٢٦). وتبقى القصيدة في أحيان كثيرة مليئة بالمفاجأة والغموض والغرابة مقارنة بعمود الشعر الأخاذ بدفقة الموسيقى وسرعة التبليغ في مخاطبة العامة؛ ولهذا اتهمت القصيدة الحرّة والجديدة بالأرستقراطية، وردّ عزيز السيد جاسم هذه التهمة في مقالين مطولين عام (١٩٦٤) (٢٧).

فالتبشير في البيان الشعري والخطاب الجديد عامة يشتمل على مجموعة من «الاستراتيجيات» لدى نازك الملائكة ولدى الآخرين الذين يرون ضرورة هدم البنية المحافظة بغية

العزلة بين العقل والعاطفة وبين الغريب والعادي. وتكون القصيدة في هذه اللحظة الغريبة اللازمة للانعتاق في بعض قصائد السيّاب القليلة^(٢٨).

وتؤرق قضية التلقى آخرين؛ إذ كان حسين مروءة ينطلق من قلق مماثل، ولكن بنتائج مختلفة^(٢٩) متخذاً من لقاء طه حسين بـ (بعض أدباء تونس) مادة للمناقشة؛ إذ كان طه حسين يعرض للفكرة القائلة «إن هذا العصر قد غلب فيه العلم والإنتاج العقلي كل شيء، وغلبت فيه الحياة الواقعية العلمية التي تشغل الناس». ومثل هذه الحياة مناقضة لطبيعة الشعر، كما يقول. وفي ضوء هذا كان محمود المسعدي يتساءل: «هل يمكن للشعر أن يحيا ويخصب في عالمنا هذا؟ ... أليست الثقافة العصرية قد طغت فيها عناصر الفكر إلى حد أن الشعر، بمعناه المحدود، أصبح غير كاف أن يكون تعبيراً عن الحياة الفكرية الشاملة». والتساؤل ينطوي على مجموعة من الفرضيات منها وجود عدة معاني للشعر المحدود وغير المحدود، وأن المحدود يعاني ظاهرة الانقسام والموت على خلاف المحدود الذي يتسع للحياة الشاملة. والقصيدة قائمة في مثل هذا التساؤل على أنها قادرة على تخطي الانقسام، أما انتكاسها بين «المحدود» فيعني تخلفها عن روح الفكر المعاصر. وبكلمة أخرى ليس «الاحتفاء» هو الطريق الوحيد نحو التمدّد والحياة. ولهذا يأتي حسين مروءة بعدة اقتراحات في ضوء هذه المناقشات:

– إن الشعر شأن الحياة نفسها لا يتوقف عن النمو والتطور.

– لكن العنصر البشري يتلكأ عند التجديد؛ ولهذا فإن «التغيير المطلوب» في الشعر تواجهه الأشكال القديمة المستقرة، والعقليات المحافظة. ويقترح حسين مروءة، بموجب نظريات النشوء والارتقاء، أن التغيير في الأدوات التعبيرية لا يأتي بسهولة ولا يتحقق بطريقة عفوية... تلقائية.

– وعلى الصعيد الشخصي، ليس هناك ما هو منقطع عن الآخر، فـ «ليس الوجدان والعاطفة في الإنسان منقطع الصلة عن العقل».

تعدد وجوه القصيدة، أم تعدد مدارس النقد؟!

إن مثل هذا الاستدعاء للقراءة الفاحصة يتباعد عن (التبشير) وخطابه، فهو يتشكل في مجموعة من المرجعيات، أغلبها قراءات في كتب غربية شائعة في الخمسينيات، وتضمنت خلاصات كتب عنها إحسان عباس في (فن الشعر) (١٩٥٥)، وعز الدين إسماعيل في (الأسس الجمالية في النقد العربي) وسهير القلماوي في (النقد الأدبي). ويقدم إحسان عباس في كتابيه (فن الشعر) و(عبدالوهاب البياتي) إشارات كثيرة إلى الاتجاهات والمدارس الجديدة في الشعر والنقد، ولا تكتفي تلخيصاته بالتصويريين وبيانهم والرمزيين والسرياليين والجماليين والواقعيين؛ وإنما يتوقف ملياً عند القصائد والبيانات متأملاً مفاهيم الصورة والمخيلة ومكانة الشاعر، ومتفحصاً مفهوم (الشعر الخالص). لكنه يفرد الكثير لما يقوله برادلي في تعدد وجوه القصيدة، معتمداً ذلك ممراً نحو قراءة ريشاردز للنص على أنه تجاذب في العلاقة بين المنشئ والمتلقى، فتكون هذه الخلاصة مدخلة إلى إمبسن وبروكز وييرك وظاهرة النقد الجديد^(٢٩). وينطلق عز الدين إسماعيل من كتاب D. A. Stauffer في (طبيعة الشعر) ليأتي لـ فردية لغة الشعر وبنية القصيدة في سياقات كثيرة يعنى بها كتابه. بينما كانت سهير القلماوي تمر على كتاب هارولد أوزبورن عن اتجاهات النقد الجديد لتقديم خلاصاتها عن قراءة الشعر عند أرسطو وسانت بوف وتين وكرونشي وإبركرمبي وجوردان وسكوت جيمز ومولتن وريشاردز وإليوت وإمبسن، متوقفة عند Moulton ورأيه في:

أنَّ النقد كما نراه في إنتاج النقاد أنفسهم أخذ يتحول تحولاً ملحوظاً، إذ بعد أن كان يتبوأ مركز الذي يرسم للكتاب ما يجب عليهم أن يتبعوه أخذ يقف منهم موقف المتلقى عنهم لما يجب عليه^(٣٠).

لكنها ترى ما يتفق مع ما ذكرته عن إليوت في أهمية قراءة النص وتثريه في ضوء معايير وموازين وأحكام نقدية. وحتى عندما تستعين بالموروث النقدي العربي (الرجحاني في النظم والسياق مثلاً)، وبالنقد الحديث عند الحكيم؛ فإنها

إبدالها بأخرى لها خطابها المختلف والمغاير. وبرغم تسمية نازك الملائكة لردة فعل تلك البنية بأنها «المحافظة على الأصالة»، فإن حسين مروّ يراها عنيدة وعدوانية. أما استدراج الاتفاق من الجمهور فلا يعدو التنقل بين شعبية الرومانسيين ولغتهم الحياتية، وبين المراوغة لتمرير ما هو مختلف أو تيسير هذا المرور على الأقل؛ ولهذا قلما يلجأ غير المبشرين من الكتاب؛ أي أولئك الذين يعنون بشفاعة «النقد» لنفسه، بمثل هذه الاستراتيجيات، فهم يرون المدخل الغربي في القراءة الجديدة للنص مكتفياً بنفسه، غير عابئ بغيره؛ إذ يكتب منح خوري لـ (الأديب): العدد ١١ نوفمبر ١٩٥٥^(٢٨)، منطلقاً من قناعات مستقرة أن الحركة الشعرية لم تزل بطيئة، وأن المتلقين يبقون على مسافة كبيرة في المستقبل؛ ولهذا فإنهم يتحملون مسؤولية ما تعاني منه حركة الشعر «القارئ عندنا هو المسؤول عن هذه الرتبة في سير الحركة الشعرية». كما أنه يراهن على أن القصيدة الحديثة بشكلها المتواضع عليه تنتمي إلى ما يدعو إليه ريشاردز «طبعاً بالاستناد إلى كوليردج» في أنها تكون لاتعنى بما يحتم قراءتها من الداخل؛ لأنها (كالشجرة النامية) في «كيان دينامي متكامل»، ولهذا ليس مبرراً أن يأتيها القارئ محملاً بالميول والتداعيات و«الرواسب الشعورية والفكرية» أو «الولاء العقائدي». أي أن منح خوري يأتي إلى قراءة النص في ضوء مقولات ريشاردز وآرنولد وآخرين ممن كتبوا في «المغالطة» الشخصية أو التاريخية. كما أنه يفترض في القصائد الحديثة ألا تعطى نفسها بسهولة ويسر، لكنه على الرغم من ذلك يستعين بإليوت، مترجماً هذه المرة، لردم الهوة بين القصيدة والمتلقى؛ إذ يكتب إليوت (الأديب: مارس، ٣٤، ١٩٥٥، ص ٢٠ - ٢٢) حول ضرورة توجه النقاد نحو النصوص نفسها بدل الاتجاه نحو الآثار والمقالات التي تدخل في نقد النقد:

إن تعدد الكتب والمقالات النقدية قد يخلق، ولقد رأيته يخلق بالفعل فساداً في الذوق الأدبي. إذ يوجهه إلى قراءة ما كتب عن الآثار الفنية بدلاً من توجيهه إلى قراءة الآثار الفنية نفسها.

وتؤكد التباعدات المذكورة في كتابات نازك الملائكة في «منبر النقد» الذي اقترحتته على الآداب، قائلة فيه (ع ٤، ص ٧، ١٩٥٩): «وإن للنقد أسساً يجب أن يصدر عنها، وأشكالاً ينبغي له أن يتقيد بها وإلا فقد هيبته وسطوته» وتضيف في التعريف بهذا المنبر:

يستهدف أن يخطّ طريقاً موضوعياً للنقد العربي يحدّد فيه المعالم ويستخلص الأسس العامة للنقد دون أن يندّد مجهوداته في مناقشات لا تتعلق بالصدد العام.

وليس صعباً تبين الخشية من الخروج على الصدد؛ فكلما جاء النقد معنياً بالنص، انفتحت معالم الشعر الحديث وانتهى مسعى المبتدئين والمجربين في الكتابة عما تعدّه الملائكة مسيئاً:

إن النقد المعاصر كان، وما زال، يتوقع من النقاد أن يكونوا ذوي مناهج في النقد، وأن يحملوا في أذهانهم مفهوماً متكاملاً ناضجاً للقصيدة العربية التي يكتبون عنها.

ولم تكن نازك الملائكة تكتب في (النقد الموضوعي) والمعنى أيضاً بشكليّة النص وبلاغياته من فراغ، كما أنها لم تقدم على منبريتها من غير مبررات؛ فشمة مرجعيات يتموضع فيها نقد النصف الثاني من الخمسينيات لا يمكنها تجاهلها دفاعاً عن قضيتها الأساس؛ أي ظاهرة الشعر الحر أو المعاصر. وتحيل الملائكة على مرجعيتي النقد الغربي، كما يعرض له ريشاردز أولاً، وهي لهذا تؤكد الانتماء للأول والخروج استقراءً عليه بعد قراءة الثاني؛ فهي تقول:

كما كان اعتماد الخليل، في ضبطه للبحور والسقطات في زمانه، على حسه الشعري وذوقه وما يحفظ من الشعر العربي، فقد كان اعتمادى أنا أيضاً على حسّي الشعري وذوقي وما أحفظ من الشعر العربي.

وهي إذ تعتدّ بـ «الخليل العظيم الذي رصف الطريق لكل شعر عربي» و«ابتدع العروض ابتداءً على غير نمط سابق» فإنها تأخذ بالمنهجية لبالنص، فتقوم بـ «استقراء

تؤلب ذلك باتجاه مثل هذه القراءة «ذلك أن الناقد يجب أن يحكم على الأثر الأدبي أو الفني بناء على قيمته الذاتية لا بما يمليه عليه مزاجه الخاص» كما يقول الحكيم^(٣١). ومهما كانت مرجعيات الحكيم؛ إلا أن مثل هذه الكتب تتجه نحو التعريف بمهاد النقد الغربي الجديد؛ ولهذا السبب لا يمكن أن نستغرب تباعدات الخطاب النقدي التالي (مابعد ١٩٥٥ مثلاً) عن تبشيرية الدعاة من جانب، وعن التعريفات العامة بمواصفات حركة الشعر الحر أو الجديد من جانب آخر، قبل أن تتعاطم تجريبية القصيدة المعاصرة باتجاه (حدائثها) التالية، التي يقرنها إحسان عباس بالبياتي، ويتجربيته وهو يخطو بالشعر مرحلة أخرى، حين جعله نوعاً من الحديث^(٣٢).

وهكذا كان معاصروها يرون أيضاً ما تراه الملائكة من أن القصيدة تحمل في داخلها شروط القراءة الخاصة؛ إذ كان جبراً يكتب مثلاً في (أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال) ما يعنى ضرورة التغلغل في العمل المنقود، وما يحتم عدم فرض أية قوانين فولاذية ثابتة على المنقود، مذكراً الآخرين بأنه :

يجب ألا ننسى أن كلّ عمل فني جديد، إذا كان ذا قيمة يحمل قوانين نقده بين طيّاته، إنه أرض جديدة تتطلب تجدد الحيلة في كشفها^(٣٣).

لكن هذا التشريع يستند هنا إلى آراء أستاذه ليفز، كما أن دعوة نازك الملائكة تقترن بريشاردز وقبله بماثيو آرنولد؛ إذ يقول ف. ر. ليفز في تعقيب ذائع حول «النقد الأدبي والفلسفة» Scrutiny (١٩٣٧):

إن مهمة الناقد الأدبي هي بلوغ احتمال خاص للتلقي، وأن يلاحظ علاقة محددة مميزة لتطوير هذه الاستجابة في تعليق عليه أن يبقى يقظاً ضد الاستخلاص غير المتجانس من الذي أمامه، وكذلك ضد أي تعميم بعيد أو يعوزه النضج. إن عنايته الأولى هي أن يدخل في امتلاك القصيدة المنشودة... وإذا ما أقدم على أحكام واعية صراحة أو تلميحاً؛ فإنه يفعل ذلك انطلاقاً من تلك الهيمنة الكلية التي بحوزته، من ذلك الاكتمال في التلقي.

خلال الائتلاف والاختلاف؛ فالاكتمال يتحقق في قصيدة «الأرض الخراب» على الرغم من كثرة الإحالات؛ لأن القصيدة تشغل في فضاءات ثقافية أوروبية، وتشكل إحالاتها تداخلات مقصودة تستدعي حضور التجربة الكلية للذهن الأوروبي المعاصر. لكنها تختلف عما تعنيه الملائكة. أما اعتراض الملائكة على عبء التشبيهات فلا يبدو بعيداً عن رأى مماثل لإليوت، مثلاً، وقبله آرنولد وباجت. لكن التسميات بصفاتها اشتقاقات اصطلاحية تدخل في عدة نازك الملائكة لمنح القصيدة شرعية حضورها العربي، وهي بهذا المعنى صاحبة مشروع نقدي لا يتقاطع مع التكييفات الواسعة عن المعجم الأوروبي ومنظورات النقد الجديد.

وتشتغل هذه التكييفات في منحيين، فاعلة في القصيدة متداخلة في الوعي الأدبي مرة، وآتية لمهادها موسعة لمداها وللدائقة الأدبية مرة أخرى؛ وكلما تعلق شأنها بوحدة القصيدة، بينائها الداخلي واشتغالها لغة وتجربة، فإنها تبدو شديدة الحضور في تكييفاتها. فوحدة القصيدة تتحقق في التجربة والإيقاع، من خلال أدوات لم تكن تغيب عن الشعر الحديث كالأسطورة وشخصية النص والقناع والمرأة والصورة. ومثل هذه المكونات تتيح تمداً وحيوية ورؤية لم تكن ممكنة في حدود البلاغيات الدارجة. ويكتب جبرا إبراهيم جبرا في حينه عن الأسطورة على أنها «وسيلة» الإنسان الأول «للتأمل في الطبيعة وفهمها» حتى «غدت مع الزمن رموزاً لتجربة الإنسان الأولى للحياة»، داعياً إلى «تضمينها والاستمداد من معانيها واستخدامها كهيكل داخلية لأشكال جديدة»^(٣٨)، ويولي أسعد رزوق الموضوع اهتماماً واسعاً في تقديمه لكتابه الصادر عن مجلة (شعر)، بينما ينهمك في قراءة الأسطورة لدى إليوت وبتأثيرات منهجه في الشعراء التمزويين. وقبله كان إحسان عباس يعرض لذلك في (فن الشعر) (١٩٥٥)، فالأسطورة تستند إليها قصيدة إليوت «الأرض اليباب» استدعاءً وتابعاً، فتحضن عشرات الإشارات اليومية والأدبية في مثل هذا الوعي بالأسطورة المكتظة التي لا تنعدم في تكوينها عناصر التوق النهضوي والعناية الأنثروبولوجية عبر استدعاءات الماثقة^(٣٩). ومثل هذا الوعي يراه باوند تجاوزاً لمحنة الاغتراب من خلال قدرتها على التلويح لا التعريف والتسمية، وهي قدرة القصيدة الجديدة افتراضاً. وعلى

قوانين جديدة على أساس الخطوط الكبرى التي وضعها ذلك العالم الفذ، أي أنها «تستقرى» وتأتي بتجديدها في هذا السياق: «إنما اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتي بالعروض العربي وقراءتي للشعر الإنكليزي»^(٤٠). ومثلها ولغاية مختلفة تنتمي سلمى الخضراء الجيوسي، فهي تحيل إلى بيت للطهوى ونصح لمحمود الغول «وهو ضليع بعلم اللغة»، كما تقول في مناقشتها للملائكة. أما انتماؤها الآخر فلمدارس النقد الأوروبي، فتقول في الرد المذكور:

نازك الملائكة تتبع في نقدها منهجاً معروفاً
تقابله مناهج أخرى لا تقل عنه أهمية، ويساند
الاثنين نقاد كبار في الغرب.^(٤١)

إذن، ما هذه المنهجية في التطبيق؟ وكيف يمكن أن تحضر في قضايا البنية والمخيلة واللغة والتجربة والموسيقى وغير ذلك مما يستأثر باهتمام نقاد الشعر؟ وما مدى الاقتران والاقتراب والتباعد مع غيرها في المحيط العربي أو الثقافي الغربي؟ إذ ربما تبدو الملائكة بمعايير الشكلانية شديدة الحرص على «بلاغيات» القصيدة، شعريتها أولاً، قبل أية انهماكات لاحقة، فهي تصرّ على أننا لا بدّ «من ... أن نبني أسساً ثابتة لنقد عربي حديث»^(٤٢). وهي تكتب في تأكيد «هيكل» القصيدة على أنه عنصرها الأهم أنه يتسم بالتماسك والصلابة والكفاءة والتعادل، مصطلحاتها الأربعة التي تمضي في تطبيقها على عدد من القصائد. وعندها أن التماسك هو أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكر متوازنة متناسقة على خلاف توزيع عناية السياب في «حفار القبور»، متلكاً عند المشهد الأول وتعوزه العناية في المشاهد التالية، بينما يعود إلى التعجيل في الرابع، بينما ترى الصلابة بمعنى الجوهر، لا التشبيهات والأحاسيس التي ينبغي أن تكون تفاصيل سياقية عارضة مختلفة مع ضياع العام في كثرة الصور الجميلة والتفاصيل في قصيدة «انتظار» لمحمود حسن إسماعيل. أما الكفاءة فتعني اكتمال اللغة داخل القصيدة دون إحالات إلى غيرها؛ أي إلى خارج القصيدة نفسها^(٤٣).

وربما تبدو هذه الإيضاحات مساهمات شخصية تملئها روح العصر، لكنها تحتضن ما هو دارج في النقد المعاصر من

الرغم من أن الملائكة لم تكن معنية كثيراً بالأسطورة إلا أن الآخرين كالسياب وخليل حاوي وعبد الصبور والبياتي والحيدري والخال وأدونيس يجدون فيها التباعد اللازم لتقديم رؤيتهم الشعرية للتجربة التي تضغط بأشكالها المختلفة حتى تستدعي الأقنعة، كما يعرض لها «بيتس» مفهوماً أولاً لتأكيد حضور مستقل عن ذات الشاعر. إذ يصير بيتس على تفادي «أدب وجهة النظر» في عصر الغربة والمادة، ولهذا كان بيتس يصّر على توسيع رقعة التوحد مع الأنماط الأصلية والدالة، وهكذا يقول: «أعتقد أن السعادة تقوم في الطاقة على استحضر قناع ذات أخرى». ولم يكن كتاب (الشعر والتجربة) لمكليس، الذي نقلته سلمى الخضراء الجيوسي للعربية لاحقاً، بعيداً عن اهتمامات النقاد والشعراء العرب، فثمة تأكيد على صدارة التجربة في الشعر، ولكن ثمة بنيات درامية وأقنعة ومرايا تشتغل عند باوند «معادلاً خارجياً»، كما هي عند إليوت. فأمام جريان التجربة وتبددها المستمر لا بد من هذا التعادل الموضوعي الذي يتمدد فسيحاً في تجربة الشعراء التموزيين لتتزاخ فيه دلالات الدوال عن رحمها حسب مصادر وعيهم الجديد. وكلما يشتد التوتر المستمر ضارباً في تعددية الهوية واضطرابها وانمساخها، تبدو الأقنعة ومرايا الشخص والشخص الميثولوجيا اشتغالات التباعد اللازمة لاحتواء شخصية الشاعر مرة أو دفعها بعيداً مرة أخرى. لكن باوند ليس كإليوت ضرورة، وغالباً ما يتوزع القصيدة صوتان: صوت القناع، وصوت أنا الشاعر، أو يزدوج أحدهما في الآخر:

كنت

ولم أعد موجوداً

تسكنت هنا

«لا هنا في طلب المتعة»

وغالباً ما يشتغل إليوت في شخوصه الدراميين لاكتشاف غربة الإنسان، سجنه داخل وعيه، فهؤلاء يخشون العالم، يخافون الالتباس وسوء الفهم، فيرجعون نحو دواخلهم، بينما يستدعي الفنان أدواته نحوهم قابلاً في الورا، فهو «تضحية ذاتية مستمرة إمعاناً مستمراً للذات»، كما يقول إليوت.

ومثل هذا الرأي يداعب فكرة الفداء والقربان، يقترن بها عند الحضور، ويتخفى عنها عندما يحلّ البديل عن شخص الشاعر. والفكرة هنا ليست اعتيادية، كما أن حضورها في الشعر العربي الحديث ليس طارئاً؛ فثمة تجاذب وتعارض تحتضنهما الفكرة بين (المخيلة) مفهوماً وبين (ذهن الشاعر). وبينما تستعين سهير القلماوي في (النقد الأدبي) ١٩٥٥- برشاردز في قراءته للمخيلة عند كوليردج الإنجليزي^(٤٠)، ويفعل جبرا الشيء نفسه^(٤١)؛ فإنها تمرّ أيضاً على خلاف ذلك عند إليوت؛ إذ إن إليوت لا يقرّ بالمخيلة بمفهومها الكوليردجي الذي يحتضنه ريشاردز، ويرى ذهن الشاعر «وسيطاً مكتملاً» وهو يمضي «لاصطياد الشاعر والمصطلحات والصور التي لا تخصي وكذلك خزنها»؛ أي أن الذهن لا يتأثر بل يخزن. والمزج الكيميائي لا يشتغل فيه مادام وسيطاً تجتمع عنده العواطف والانفعالات لحين حضورها جميعاً (لإيجاد مركب جديد)؛ فالاستجابة تالية للحضور مشروطة به، والشعر لهذا «ليس تدفقاً عشوائياً للعاطفة، إنه هروب منه، ليس تعبيراً عن الشخصية بل فراراً منها». وتجري الاستعانة بالقناع أو بشخصية القصيدة، بذاتها الأدبية، للخلاص من ضغط ما هو شخصي. وبينما يجري استبعاد الذاتي في القصائد المختلفة عند السياب والبياتي وحاوي عبر مثل هذا الوسيط، استبعاداً لارومانسيًا، لم تكن نازك الملائكة معنية بذلك مهما تبدو عليه كتاباتها النقدية من سعي حثيث للتجرد من التنظير الشكلي والتأسيس الصارم؛ فهي في كتابتها عن الشعر والموت (١٩٥٤) ترى الشايي أبا القاسم قريباً من كيتس وشبيها بالهمشري ومختلفاً عن روبرت بروك الذي لم يكن حبه للموت (عشقا). وحينذاك لم تكن ترى القصيدة «فراراً من الشخصية» كما هو شأن رفاقها، وإنما انهماكا فيها «إن كيتس كان يملك قدرة خارقة على الانفعال ينذر مثلها... إن ألفاظه تنبجس بالعواطف الغزيرة والإحساسات الحادة»، وشخصيات قصائده «مرهفة الحساسية» فهم «أناس يعيشون بعواطفهم ويأكلون قلوبهم» أي أنها تتفق مع نيتشه في أن «منطق العبقرية» يتحقق في «الرغبة في الفناء للتفوق على الذات»، في الإجهاد

الحضور الإليوتي والمناقشة

لكن الاحتجاج بالإيوت يتأتى جراء سعة تطبيقاته وذيوع تجربته الشعرية، بتدققها وتداخلها مع الحياتي والكلام اليومي وحديث مثقفى العصر، وغربة الذهن المعاصر، وانفتاح التجربة على ما هو طقسى مرة ووجودى مرة أخرى، وينشغل أطراف الحركة الشعرية فى الخمسينيات بالإيوت، متابعة وترجمة وقراءة، بين من ينقل عنه إلى العربية ومن يقرأ ما يأتيه مترجماً منه أو عنه. هكذا كان منح خورى يترجم مقالاته، فى حين ينهمك فى الترجمة عنه عبدالغفار مكاوى ولويس عوض والسياب وعبدالعزيز صفوت وبلند الحيدرى وتوفيق صايغ وأدونيس ويوسف الخال وإبراهيم شكر الله ورشاد رشدى وصلاح عبدالصبور ولطيفة الزيات وشكرى عياد وخليل سمعان وأسعد رزوق ومحمد عبدالله ومحمد مصطفى بدوى^(٤٤). وبينما كانت مجلة (شعر) تصدر مختارات شعرية من قصائد إيوت، كان أسعد رزوق يخص أثر إيوت فى القصيدة العربية الحديثة بالقراءة متقصياً ذلك أيضاً فى كتابه الذائع (عن الأسطورة) (١٩٥٩). وإذا كان منح خورى قد ترجم (موسيقى الشعر) لإيوت (١٩٥٦)، فإن محمد النوبهى سيعيد ترجمة أجزاء منها مع مقدمة ضافية عن إيوت فى كتابه: (قضية الشعر الجديد) (١٩٦٤). ولم يكن جبراً إبراهيم جبراً يعترض جدياً على هذا (التأثير) لإيوت فى الشعر العربى الحديث ونقده فى رده على عيسى الناعورى أثناء مؤتمر روما، إذ لا يمكن أن تؤخذ ملاحظته فى غير هذا الاتجاه إلا على أساس غيظه من كثرة الإشارة إلى هذا التأثير، ولهذا نسمعه يقول:

يخيل إلى أن إيوت أصبح رمزاً غير مفهوم لكل من لا يفهم إيوت. إيوت شاعر مهم وكبير وشاعر له خطورته. ولكن الشعر العربى الحديث بعيد جداً عن إيوت.^(٤٥)

لكن هذا الاستدراك لا يبدو دقيقاً إلا عندما يؤخذ فى سياق انشغالات جبراً بالأسطورة التموزية وانجذابه لأستاذه ليفرز، ذلك لأن الآخرين يجدون فى إيوت، شعراً ونقداً، وعيهم الجديد، وحتى عندما يطرقون الأسطورة كانوا يجدون

لعاطفى، وهى رغبة غير واعية لا يد للشاعر الانفعالى فيها؛ ذ تصبح «قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أغلى من حياته نفسها»^(٤٦)، فالملائكة تنتمى إلى ما يسمى بالخطاب الرومانسى، بالترعة الشخصية التى تتجه نحو الذات لكنها لذات التى تمنح ما هو خارجها، أيضاً، ما هو حسى.

وتحقق «الصورة» تحديداً أو فراراً من العاطفة الرومانسية. ولهذا، كان هيوم، كما يقدمه إحسان عباس وعزالدين إسماعيل مثلاً، يستعيد البعيد القصصى فى صور حياتية ويومية، فيحط القمر والنجوم فى المدينة، بينما يرتقى بالعادى إلى فوق، إلى (مرتبة شعرية) فى تعبير إحسان عباس فى (فن لشعر ١٩٥٥). فالصور عند التصويريين وعند باوند تحديداً، «دوامية من الأفكار المختلطة»، لكنها تأتى بذلك بصلابة وكثافة، كما يوضح إحسان عباس فى كتابه. والأهم فى تقديم الصورة وبيان التصويريين ونماذج من قصائد باوند وإيمى لول وهيوم، أن إحسان عباس يستدعى المقارنة بين هؤلاء «فى لغة الحديث وابتكارات النغمة الجديدة وخلق الصورة بجزئياتها والتحرر من قيود الشعر التقليدى» وبين البياتى والشعراء المحدثين، فهؤلاء يختارون أيضاً «أسلوباً أقرب إلى الكلام، بسيطاً كأبسط أنواع النثر كأنه صيحة تخرج من القلب» فى تعبير يمتس الذى ينقله عباس. وربما يبدو ابن الرومى قريباً منهم فى صورته الدقيقة غير المنقبة عن الإيحاء، والبياتى تصويرى، لكنه يتباعد عنهم أيضاً، فهو يسترد لما هو ملفوظ جامد حياته، لكنه يملأه أيضاً بالمعانى التى تكاد تمزق اللفظة، وهو يلقى به أحيان كثيرة فى واقعية مزعجة «للذوق المرفه المتأنق». أى أن البياتى التصويرى يلتقى الوجودى فيه كذلك^(٤٧). كما أن «وجودية» حاوى وأدونيس والخال والسياب تلتقى ونهضوية الخطاب عند سعادة، بينما يستعيد السياب فجعية العراق بقرايينه فى انبجاسات المطر المنتظرة.

والاحتجاج بالتصويريين مرة وإيوت مرة أخرى، لم يكن اعتيادياً أو طارئاً على الرغم من أن أدونيس من بين آخرين يحيل لاحقاً إلى الرمزيين وجماعة الشعر الخالص؛ فثمة دخول لبودليير ورامبو والمتصوفة عبر اقتباسات إيوت الذائعة فى «الأرض الخراب» و«الرباعيات» أيضاً.

فيه «الوسيط» المناسب، كما تظهر رسائل السياب مثلاً، وكما تفصح عنه دراسة إحسان عباس للبياتى فى عام ١٩٥٥^(٤٦)، وكذلك تعرض له كتابات أسعد رزوق فى مراجعته لـ (ت.س. إليوت: مختارات شعرية)، أما أدونيس هذه المرحلة فليس هو نفسه الذى تباعد لاحقاً عن إليوت باتجاه مفاهيم المخيلة الكوليردجية والرامبوية. أما محمد النويهى فى (قضية الشعر الجديد) فإنه يتوج الظاهرة الخمسينية، ظاهرة الوعي بإليوت وخلالها، بتقديم موسع يشفعه بمقتطفات مترجمة من (موسيقى الشعر). يقول النويهى:

ت.س. إليوت اسم يكثُر وروده فى نقدنا العربى هذه الأيام؛ فقد اعترف عدد من شعرائنا الجدد بمدى تأثيرهم به، واستفادتهم منه

ثم يضيف:

إن لإليوت.. فى شعره ونقده معا... مذهباً أجدر بالاهتمام، وأقرب إلى أن يفيد منه شعرنا ونقدنا على سواء، ذلك هو نبذه للأسلوب الشعرى المصطنع، وإيثاره الاقتراب من لغة الكلام الطبيعى، ودعوته إلى أن يتغير أسلوب الشعر وتتغير أشكاله تغيراً مستمراً حتى تلاحق ما يطرأ على لغة الكلام من تغير.

وهذا التتويج للظاهرة الإليوتية يتعلّق بحضوره الأسبق فى حركة الشعر الحديث، عند السياب وحاوى والبياتى وغيرهم؛ لكن هذا الحضور يمتلك تطابقاته المقارنة، فهو «نبذ» ما كان، وهم ينبذون ما كان أيضاً، وهو «يؤثر» لغة الكلام العادى وهم يسعون للتحرر من «التعبير القوى» فى تعبير إحسان عباس، فيما يخص الملائكة، وهو صاحب دعوة فى التغير وهم كذلك أيضاً. لكنه يلتقط التافه والعادى فى التفاصيل؛ ولهذا يقول عباس عنه مقارناً به البياتى: «البياتى وإليوت يلتقيان أيضاً فى ذلك التسجيل «الفوتوغرافى» لأجزاء الصورة، وخاصة الجانب غير المضئ منها». بينما لا يبدو إليوت منقطعاً عن موروث أوروبى قديم أو حديث؛ ولهذا يعجب بيودليز. وينقل عنه إحسان عباس:

ليس باستعماله صور الحياة العادية، ولا باستعماله صوراً من حياة المدينة القذرة، خلق بودليز منقذاً وتعبيراً يحتذيه غيره من الناس، وإنما

يرفع تلك الصور إلى المرتبة الأولى من الصدق، ناقلاً لها كما هى جاعلاً إياها تمثل أكثر مما هى فى الحقيقة^(٤٧).

وتتويجاً لهذه الظاهرة، فإن النويهى يؤكد ما كان جارياً - أيضاً - فى القصيدة العربية ونقدها؛ أى نبذ الإحياء الرومانسى والأخذ بالتنعيم الحياتى الجديد، فكما يقول عباس عن التصويريين الذين يعمدون إلى تجريد «اللفظة من إحياءاتها التى تتناثر من حولها فى شعر الرومانطيقية مثلاً»، يقول النويهى عن إليوت: «إنه يستعمل اللغة استعمالاً يتجرد عن رموز الرومانسية»^(٤٨). وكما يأتى فى ذكر عباس للبياتى فى أنهما يتمكنان من «الدخول فى نطاق النغمة الشعرية» من خلال الكلام العادى، يعزز النويهى النزعة الخمسينية بالإشارة إلى أن إليوت «يستكر أنماطاً جديدة من الأوزان والأشكال يحاول فيها أن يلتقط النغم الحى لحديث الناس». ولم تفت إحسان عباس من قبل النقطة الأخرى فى شعر إليوت التى سيأتى عليها النويهى؛ فإليوت يجعل التجربة تتسع لليومى والاعتيادى كما أنها «لا تنحصر فى المسموع والمرئى من الأشياء»^(٤٩) كما يقول إليوت وينقل عباس. ويكتب النويهى عن موضوعاته فيقول إنها «دارت على مواقف حقيقية يلقاها الإنسان الحديث فى الحياة المعاصرة فى إنكلترا والغرب عامة». ومثل هذا الحضور لإليوت، منهجا واهتماما وممارسة، لا يطنى على مزاج ذلك العصر فى الكتابة، وإنما يتسلل إلى الكلام فيدفع بالمريدين إلى الحاجة به معبراً عن الحقيقة، ولهذا يكتب النويهى مخاطباً القارئ: «قد رأيت كيف يلح إليوت فى تأكيد هذه الحقيقة»؛ أى موضوعات الحياة الاعتيادية والكلام اليومى؛ ولهذا كان محمد بنيس محققاً فى التقاط مفردة «الحقيقة» مشيراً إلى أنها تمثل «حجراً أساساً فى قراءته نص إليوت»:

والحقيقة - كما يستعملها النويهى - ذات دلالة على المطلق، أى أنها تتعالى على الزمان والمكان، فلم تعد آراء إليوت مستقاة من وضع وثقافة معينين هما الخاصان بالثقافة الإنجليزية، وهذا هو سياق آراء إليوت، بل أصبحت معياراً للحقيقة المطلقة فى نص النويهى.^(٥٠)

ولكن يصعب استقبال ما يقوله النوبهي خارج مدى الظاهرة ، ظاهرة دخول إليوت في الوعي الأدبي واختراقه له وإملائه لثغرات الحاجة فيه . وإذا كان هذا الحضور معروفاً في القصيدة ونقدها، وكذلك في الترجمة، فإنه يتسلل عند الآخرين المحسوبين على ثقافة أخرى كالفرنسية. ومقالته في «موسيقى الشعر» تحديداً والأخرى في «الموروث والموهبة الفردية» يتسمان لاحتواء الآخر؛ فهما يستدعيان المطلق ويتخيلان عن الضفاف ويتسللان في الآخر كأدونيس، على الرغم من ثقافته العربية القديمة وكذلك الفرنسية، لكن مشاركته في (ترجمة ت.س. إليوت): قصائد ١٩٥٨، تعني أيضاً وجوده داخل الظاهرة عرضة لإليوت برمته، طرفاً ووسيطاً للثقافة الأوروبية ومحتتها العصرية. ولنصغ إلى إليوت، ونترصد أصداءه في أدونيس: يقول إليوت:

«إن الشعر يجب ألا يتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها». ويقول أدونيس: (روما، ١٧٩): «إن الشاعر العربي الحديث حقاً يؤمن أن على اللغة أن تسير تجربته». وبذلك: «تبطل اللغة أن تكون ثقافة الذهن كما كانت في الماضي لتصبح ثقافة الحياة».

لكن «ثقافة الحياة» ستؤول عند أدونيس إلى رؤيا «شخصية» في مرحلة تالية، كما أنها شكلت لاحقاً منطلقات في كتابات الماغوط وأبي شقرا. وما يبدو اتفاقاً هنا يمكن أن يلتبس شأن التباسات الرؤى الصوفية في رباعيات إليوت التي ترجمها توفيق صايغ لمجلة (شعر). ويقترب أدونيس من إليوت كلما جرى التخصيص أيضاً، فبينما يتسع المطلق للاحتواء، تأتيه أفكار إليوت وتطبيقاته في الإيقاع والاقتران والتعلق. إذ يقول إليوت - مثلاً - :

إن موسيقى اللفظ لا تنشأ منه هو، بل تنشأ أولاً من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تبلوره مباشرة. وثانياً، من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه العلاقة أكثر غموضاً. وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ هي علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى.

ومثله في النتيجة ما يأتي على لسان أدونيس: «تقوم القصيدة الحديثة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل». أما إدراك الشاعر في القصيدة الحديثة فإنه «يتطلب وعياً شعرياً كبيراً. فهو يتناول معرفة الأجزاء في مادة القصيدة وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض الآخر، واثلافها فيما بينها ووحدها». ويقول إليوت: «الدعوة إلى الشعر الحر قامت كثرة على الأشكال الميتة»، ويرى أدونيس «لا يتم التجديد بالعودة إلى التقليد»، وذلك لأن «التقليد ثبات والحياة حركة»^(٥١). لكن إليوت يأتي بالكثير الذي يقترب بالرباعيات؛ فالتجربة لم تعد تتحدد لديه بالمرئي والمسموع عندما استدرجته الرؤيا الصوفية لما يدعوه إلى القول: «العالم الذي يتعدى حدود الوعي له معنى، ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية». وسيأتي عند أدونيس (العدد ٤ من مجلة شعر ١٩٦٠) أن «الشاعر ينفذ برؤياه إلى ما وراء قشرة العالم»، وكأنه نبي جبران. كما أن إليوت يتحرك بين قطبي حوار متفاوت الدلالة، فهو نحو تدرج القصيدة السنفوني الذي يستدعيه الطول مثلاً، صاعدة هابطة حتى تطابق ما يحدث فعلاً للعاطفة الإنسانية من تراوح بين الصعود والهبوط، أو «كالنهر الذي يحفر مجراه» عند أدونيس، لكنه يدرك أن الأذن الموسيقية للشاعر هي وحدها القادرة على الحرية، الأذن المتمرس ذات الدربة والحساسية التي يحضر عندها الوزن والموسيقى في لحظة الابتكار ليجري التدفق من الموفور؛ ولهذا «ليس هناك شعر حر لمن يريد أن يتقن عمله».

ومثل هذا التأكيد يمنح مجادلات أدونيس في روما مشروعية ما؛ فالتجديد يستدعي القديم والصراعات في أجوائه وفضاءاته، كما أن هذا التأكيد يعزز من مدخل نازك الملائكة في «منبر النقد» وهي تدعو كل شاعر (مهما كان موهوباً - أن يدرس علم العروض دراسة متفتحة متذوقة). ومثله ما ينطبق على الناقد؛ فالذي «لا يعرف شيئاً عن علم العروض ليس بناقد إطلاقاً»^(٥٢). لكن هذه المطالبة تنتهي عند ما انتهى إليه إليوت في النتيجة؛ فالشعر العربي يقف كغيره على حافة التحول. وتضيف، إنه على:

حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئاً؛ فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستزعزع قواعدها جميعاً، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستتجه اتجاهاً سريعاً إلى داخل النفس بعد أن بقيت تخوم حولها^(٥٢).

ومثل هذه الآراء تحتوي التأكيد والإلغاء، كما هي عليه حالة النقد المعاصر في مواجهته مشكلات التشريع الجديد؛ وما استخدام نازك الملائكة لمصطلحي «الحر» و«المعاصر» إلا سمة من سمات هذا التوتر ما بين ما هو شكلائي وما هو زمني في سياق التجديد بنوافذه المشرعة وجذره الضارب في القديم في آن.

ومثل هذا التوتر، وبالقلق نفسه الذي يرافق العلاقة بالمؤثر الأول عربياً كان أو أجنبياً، يظهر في (تأسيسات) أدونيس الاصطلاحية في مؤتمر روما بخصوص التجاوز والتخطي، قبل أن يتدع «الكتابة الجديدة» نصاً ليس متطابقاً ضرورة مع مفهوم القصيدة. ومثل هذه التأسيسات التي يضعها في جدلية (الثابت والمتحول) لاحقاً كان أكرم توفيق يسميها في حينه (الآداب، ع ٨، ١٩٥٤) بالقديم والجديد و«الثابت والمتحرك» ولكن بدل أن يعرض لها أدونيس على أنها خصومة - كما نتجى عند أكرم توفيق - عرض لها إطاراً وتكويناً ليقترن الشعر بالنكد والانشقاق والغربة والخروج على المعيار والمقدس، مستنتجاً أن «الحديث» يحتل بـ «الفردة» وحيرة الرؤيا» وبـ «التجربة المتميزة» متجهاً بين القدامى إلى أبي تمام وأبي نواس والمتصوفة، ليعود إليهم لاحقاً ليرى في أبي تمام بداية جديدة للشعر، لكنها البداية التي يستعير لها، وصفاً، مصطلحاً آرنولد إزاء الرومانسيين، فهو «خلاق لا متأرجح يخط وراء انفعاله» فهو «خلق لنفسه سلاسل فنية وعاش يرقص ضمنها» حسب تعبير يلتقطه مفصلاً مصرحاً من نيتشه. ويمضي قائلاً عنه إنه «مسكون بهاجس الفن»، والشعر عنده ليس أسيراً بل أسراً للحياة. كما أنه يشتغل في «طقس الصعوبة» وفي داخل «صوره المتضادة» فيظهر الشعر لديه مقتندراً على «التغرب والمفاجأة». وفي سياق الوعي

الأدبي تبدو المصطلحات جديدة، مأخوذة من النقد الأوروبي المعاصر في ذلك الفضاء الذي يسميه أدونيس «كأنما هو أفق الإنسان» الذي «كان على الذات العربية أن تتحدد به وفيه»^(٥٤)؛ ولهذا تأتي تسميته لأبي تمام بـ «ملارميه العرب» اعترافاً بهذا التشكل وبهذه الوساطة. لكن التشكل ليس مطلقاً لأن مفهوم الشعر هنا لا يتطابق مع الشائع بين عدد من النقاد والشعراء؛ وإنما يفترق مؤقتاً، كما سيتبين بعد حين، أخذاً مرة أخرى عن إليوت قبل الامتزاج كلياً بالرؤيا. أما بحدود هذا التوصيف فإن أدونيس لم يزل يتحرك بين ملارميه وبودلير، بين إليوت وباوند. فأبو نواس المتحرر من «الحياة الجاهزة» والمنقطع إلى عالمه «الداخلي الخاص» يستمد حضور الزمن «في شهوة الحياة وغبار العالم»؛ فهو يفعل «ما يؤدي فعله إلى العقاب»، وإنه «بودلير العرب». ولا يمكن أن تغيب عن أدونيس ملاحظات إحسان عباس في (فن الشعر) عن بودلير مرة وعن أبي نواس مرة أخرى، فالتقاء الاثنين يتم من خلال المواجهة والتخطي والكشف، لكن أبا نواس كان كالتصويريين ينزع عن الرموز التقليدية قدراتها وهالتها ليعيدها إلى حجمها المنظور^(٥٥).

هذا يعني أن إحالات أدونيس في «المتحرك» العربي لا تكتسب حداثتها إلا عبر الآخر، المعروف لديه والمتجلى الآن الذي يتوقع من متلقيه معرفة مماثلة به. ودون هذا التعريف بأبي تمام كملارميه وأبي نواس كبودلير، لا يبدو التوصل إليه ممكناً أو مستحباً؛ فثمة إحساس غامر بوضوح الآخر وقوته وشيوعه وانتشاره وجاذبيته بما يمنح فعل «الإنقاذ من الضياع والنسيان» بريقه ويسقط على فاعله تضحية وفروسية أدبية. هكذا تشتغل العلاقة بين الطرفين في التعقيب الأدوني، ولكن هذا الصوت يخفت عندما يذكر جبران مادام يتأسس في المحيط الغربي، بينما تتراءى صوفيته وراء هذه السطوح التي باحت فيها المشاعر والأفكار شرقية تكتسب حضورها الكلي في محيطها المستوعب؛ أي النزوع المتسامي الأمريكي نفسه، ولهذا يأتي مفهوم القصيدة كـ «كيمياء شعورية»، أو «حالة كيانية يتوحد فيها الانفعال والفكر» متممياً إلى إشراق التسامي المذكور - مهما كانت الانهماكات اللاحقة في استحضار الفضاء الصوفي أو

والنبات» بوصفها قوى خصب واحدة يبحث عنها، وفيها الآن بحثاً عن «كوامن البعث»؛ ولهذا يقول جبرا:

ليس الرمز تموز بالرمز الجديد عني، كأمة فيها
من العادات والمعتقدات الشعبية كثير من أسطورة
تموز بأشكالها المتعددة؛ وإذا عاد إليها شعراء
غربيون مثل ت. س. إليوت، عن وعي حضاري
بقيمتها النصّسية الإيحائية؛ فإنها تأتينا مدعة
بتأثير من التفاتنا اليوم، عبر بحار الكلام المدع،
إلى معتقداتنا الشعبية التي لم تدون، إنها، فينا
وستتجسد رموزاً لقصائد تخرج لا من رأس
اللسان، بل من أعماق الوعي، حيث يبعد الشعر
عن حدو الإبل ويقرب من صوت الله. (٥٧)

لكن الأسطورة لا تنتمي بهذا السير داخل القصيدة
الحديثة، إذ لم يزل بعض الشعراء باستثناء بعض القصائد
«ينادون من أجل ميشوريجيا» كما يقول بيتس عن بليك؛
لكن أسعد رزوق (الأسطورة في الشعر المعاصر) لا يقلل من
حضور إليوت في استدعاء هذا الرمز التموزي؛ وإنما يتبين
تأثيره في قلعة الأرض والبعث والرماد، وهو ما يلتفت إليه نزار
قباني كما ينتبه إلى هذا محمد جميل باروت. (٥٨)

ومع ذلك، فإنه يمكن الانتفاق على أن الوعي
بالأسطورة جاء من خلال البسيط الغربي متحققاً في
التشاقف الذي استدعته ضرورات الوعي ومكوناته المتداخلة
(الإحيائية والنهضوية وشاعر النكبة) وما تعنيه من «عنة
روحية» في تعبير جبرا إبراهيم جبرا (٥٩).

لكن تداخل المصدر الحضاري بالمشاقفة دفعت الشعراء
إلى استدعاء الموت القرباني من خلال رمز تموز وتنوعاته
الدلالية انتقالاً بالقصيدة إلى مستوى آخر «الرؤيا والتجربة
والحدس ووحدة التجربة» (٦٠).

وإذا كانت الأرض الخراب تتموضع داخل مأزق
الحضارة الغربية في خلوها من الإيمان، فإن تأثيرها في الشعر
العربي يبتدئ بالتشكيل أولاً، قبل أن يمتد في الدلالات.
وحيز الدلالة هو الذي أتاح للشعراء التموزيين استدعاء
مصادرهم من الموروث القديم الذي نبه إليه فريزر ودعا إليه

المهادات الأساس لفلسفة التسامي نفسها. أي أننا إزاء
تحولات أدونيس في المفاهيم، كما أننا إزاء المؤثرات فيه
وكذلك بثنائيات الحركة والسكون والحياة والشباب، نبدو
مضطربين للعودة إلى الخلافات والاعتراضات التي تواجه
أفكاره في روما، وكذلك لتلك الصراعات التي تتوزع
المواقف والمؤثرات بين صفوف رواد حركة التجديد وجماعة
التحديث اللاحق. فما يبدو اختلافاً ثانوياً، ربما يشتمل على
فعل عميق للتأثيرات الأخرى في الوعي ومستويات استقباله.

إليوت والقصيدة التموزية: الارتباب والتوتر

لا يمكن قراءة حضور إليوت في القصيدة التموزية
معزولاً عما جاءت به هذه القصيدة، أو عما تباينت فيه عن
غيرها. وربما يتفق المرء مع ما يقوله محمد جمال باروت في
التفريق بين ثلاثة مؤثرات في صياغة القصيدة وحضورها؛
فما يسميه المؤثر النهضوي يمكن رصده من خارج القصيدة
أولاً في اعترافات الكتاب والشعراء أمثال أدونيس الذين
يعودون إلى مصدر أساس هو أفكار أنطوان سعادة في كتابه
(الصراع الفكري في الأدب السوري)، بطبعته الثانية
(١٩٤٧ - بيروت) حيث جرت الدعوة فيه إلى العودة إلى
«أساطير» البلاد؛ فالكتاب «صاحب الأثر الأول في أفكارى
وفى توجيهي الشعري» يقول أدونيس مضيفاً أنه «أثر تأثيراً
كبيراً في جيل كامل من الشعراء بدءاً من سعيد عقل
وصلاح لبكي ويوسف الخال وفؤاد سليمان وانتهاء بخليل
حاوي» (٥٦)، وهذا التشابك في المصدر النهضوي هو ما
يدعوه إلى تأكيد تشابه القصائد بينه وبين حاوي مثلاً (مجلة
الحلة، أيلول ١٩٥٧)، وبينما تعنى هذه المصادر العودة إلى
أسطورة سابقة قديمة قدم الحضارة التي يستدعى مآثرها
وحضورها أنطوان سعادة؛ فإن جبرا إبراهيم جبرا في مقاله
«المغارة والبئر والله: حول البئر المهجورة ليوسف الخال» يعيد
وضع هذه المرجعية النهضوية بما يتيح له تقليص حضور
إليوت باتجاه ذلك المصدر؛ أي الفكر القديم؛ فالعودة الغربية
للمرّز التموزي ليست متطابقة ضرورة مع عودتهم؛ أي
الشعراء التموزيين. لهذا يكتب جبرا في العودة السامية إلى ما
يقوله فريزر أولاً، إلى «الديمومة التموزية» في الشعر السامي،
حيث «يتساوى فيها الزرع والضرع»: «الإنسان والحيوان

أنطوان سعادة من قبل. وبينما تشتبك رمزية تموز بالفادي والمخلص والخضر والحسين عند هؤلاء الشعراء، فإنها جاءت إلى القصيدة العربية بتدخلات أنثروبولوجية واسعة تفرق بين السياب والخال، وبين أدونيس والبياتي وبين حاوي وجبرا؛ ولهذا لا يسع المرء إلا الاتفاق مع باروت في «أن الأرض الخراب»:

أثرت تأثيراً عميقاً في تحولات الشعر العربي الحديث، وهضمتها شعرياً نخبة ترى نموذجها الشعري في الغرب؛ إلا أن هذه النخبة شحنت نظرية (المعادل الموضوعي) الجمالية، بدلالة اجتماعية - حضارية مغايرة ومختلفة^(٦١).

ويمكن أن نتوقف عند الاتفاق على تحديد ملامح هذه الشحنة، إذ لم تكن قد التحمت تماماً في جسد القصيدة عند بعض هؤلاء.

وكلما جرى التمعن في (مرجعيات) الشعر ونقده، انفتحت صورة الافتراقات في المصادر؛ فالمرجعية الإليوتية المشتبكة بالأحزان العراقية الشعبية تتشكل عند السياب بما يميزه عن بنية الأسطورة الأسرة (الخراب - البحث - الانبعاث) عند الخال مثلاً. وما يبدو انشغالاً كلياً لدى جماعتي (الآداب) و(شعر) للإتيان بـ «مركز» إيديولوجي يحال إليه ويجري التشبث به مقابل «الواقعيات الاشتراكية» أخذ يتوزع هو الآخر في تحزبات وافتراقات تؤكد تعددية المصادر والانتماءات التي أخذت تسقط حضورها - أيضاً - على اتجاهات المراجعة والمناقشة والرأي.

التباينات

وبينما كانت نازك الملائكة تطل من علي، مصححة وناقدة لغة الشعر عند السياب والبياتي وفؤاد رفقة وغيرهم، فإن الساحة بدت منشغلة بالتحزب والصراع. فكاظم جواد يكتب ضد البياتي، ويتحزب مع السياب، وينزعج من مقالة لنهاد التكرلي عن: «عبدالوهاب البياتي المبشر بالشعر الحديث»، ويستند التكرلي إلى كلمات البياتي بوصفها غايات يشرب فيها اللحن الانفعال «كما يشرب النشاف

الحبر». ويكتب السياب لسهيل إدريس وآخرين في هذا الأمر وغيره، وتتعدد الملاحظات والصراعات والمرجعيات أيضاً^(٦٢). غير أن ما يستحق الملاحظة في مثل هذه الخلافات هو ما يتعلق بمرجعيات النقد، فثمة تأثيرات بادية في الشعر الحديث ونقده، لكن الأجواء لم تزل مختلفة بشأن الإفادة والتشويه والسرقة، كما أنه لم تزل أجواء النقد المعاصر في العالم الأوربي تناقش مثل هذا الأمر الذي راجعه العرب من قبل في ميدان السطو والانتحال والنقائص والوساطة.

لكن كاظم جواد يحصى ما يعده «سرققات» عند البياتي، ردت عليها روز غريب في (الآداب، العدد ٨ سنة ١٩٥٤)، مستغربة فيه دعوته للجديد واستناده للقديم، مضطرة إياه إلى تفصيل لاحق في (الآداب، العدد ٩ سنة ١٩٥٤). ومثل هذه القضية تدخل في جوهر المرجعية التي يستند عليها «الوعي الأدبي» وتبقى القضية مستدرجة المزيد من التعليق مادام الغريبيون أنفسهم يبحثون فيها بشكل أو بآخر، كما يفعل هارولد بلوم في (توترات التأثير) (١٩٧٦). ويكتب إحسان عباس في هذا الأمر، وكأنه يرد على ما يقال، مستخدماً مفردة «التلفيق» في الإشارة إلى قصيدة إليوت التي أثرت في البياتي بهذا الارتكاز على التلفيق (الذي ترخر به الأساطير والاقتباسات من الرواسب المحفوظة في هيكل القصيدة حتى تصبح لبنات منسجمة مع البناء العام)^(٦٣). ويعرض عباس لهذا الاقتباس على أنه «جزء أساس من الشكل هنا، وليس عدواناً على أملاك الآخرين»، وما يلقاه الشاعر المؤثر فيه أسلوباً أو يستعين به تلفيقاً ليس سطواً، كما يظن. ومثل هذا الاحتجاج يالبيوت وتطبيقاته ويشعره يتوقع منه أن يوقف المناقشة، على الرغم من أن أطراف الحركة الشعرية يتباينون في المرجعية والانتماء، إذ كيف يمكن لنا أن نفسر تباينات السياب والبياتي؟ ولماذا يفترق جبرا إبراهيم جبرا عن إليوت؟ ولماذا يتعد الخال عن أدونيس، على الرغم من أن يوسف كان يشر بعبادئ أدونيس في القصيدة؟ وعلى الرغم من كثرة الرواسب السياسية وغيرها وانعكاسات الظروف في المواقف، كما يتضح في رسائل السياب؛ إلا أن المرجعيات غالباً ما تشتغل في الوعي مكونات أساسية للدرجة الانحراف عن الغايات الأولى المعلنة في البدايات وبيانات التبشير.

وعندما نطلع على جوهرية المفاهيم ومركزيتها في المشهد الشعري الخمسيني ما بين وجودية ونهضوية، تبين لنا الافتراقات التي تبلو غريبة أو غامضة، كافتراق الخال عن أدونيس، أو تباعد جبرا وتوفيق صايغ عن آخرين، واستقلال البياتي، وتوتر السياب، واتهماك حاوي المغاير في الأسطورة، وانحياز صلاح عبدالصبور للدراما؛ فثمة مفاهيم أخذت بالتشكل بقوة كالهيمنة أو الارتكاز في تسمية إحسان عباس. والأسطورة التمزجية والقصيدة تعويذة أو سحراً أو صلاة، وكذلك المخيلة والتصور. إذ يتوسّع إحسان عباس في (فن الشعر) في مثل هذا الموضوع؛ معرفاً بالشعر السريالي والرمزية وبنظرية الخيال عند كولبرج؛ بينما تفرد سمير القلماوي شيئاً من كتابها (النقد الأدبي) لمفهوم الإلهام عند إليوت، ذلك المفهوم المتباعد عن النظرية الرومانسية، فإنها تخص معادلة شيلي بين الخيال والخير بالعناية، مارة على أسماء مختلفة كتبت في هذه المواضيع. أما كتاب عز الدين إسماعيل فقد استأثر باهتمام المقارنين داخل المجموعة، أدونيس تحديداً، بين المفهوم النقدي لدى ابن طباطبا وغيره في أن الشعر صنعة وبين مستجدات «الشعرية» ونظرياتها في الغرب الحديث.

على أن هذا المهاد ليس اعتيادياً عندما نتوقف عند جبرا إبراهيم جبرا قبل المرور على الخال وأدونيس، أو عندما نستوعب (تجريبية) البياتي، وجرائه في الالتقاط والاحتواء والتكوين غير «متوتر» كالسياب، أو متوجس كعشرات الشعراء، إزاء مغامرة الشعر الحديث. وبينما يقف البياتي في طرف، يشغل أدونيس طرفاً آخر. ولكن بانكفاء باطنى عميق، نخبوى وملتبس في حاله الأحسن. وعندما يعترض جبرا على الإطار التاريخي لمداخلة أدونيس فلأن منهجيته أو آليات ذهنه لا تشتغل في مثل هذا الجدل. إذ إن افتتانه بالأسطورة والرمز ليس منقطعاً عن فنته بالتراجيدي في المأساة اليونانية؛ فثمة شخوص فاعلون وأفكار كبيرة وعناصر أصلية قارة في الحياة والأدب. وربما تقود هذه إلى فكرة العود الأبدي، الأسطورة التمزجية وغزل الانبعاث البابلي أو المسيحي. لكن هذا العود لا يشتغل لزماً في اصطراع الثابت والمتحول؛ فثمة موت وحياة، وحضور وغياب وتعاقب. لكن «الثابت والمتحول»

لا يشتغل متعاقبا ضرورة؛ وإنما يقدر أن يتجاوز تياراً وعارضاً، كما يكتب إحسان عباس في «نظرة جديدة في النقد القديم» في (الآداب ع ١ سنة ١٩٦١، ص ٩)، ولهذا كان جبرا يتجادل مع المفهوم الأدونيسي في الانشقاق على أساس آخر يمتد في تلك المرجعيتين:

الشعر عند الشعراء المحدثين هو انتقال بالذهن من الانفعال الشخصي المحدود إلى الدراما والصراع والمغزى العميم، فهو ولا ريب اتصال بفكرة المأساة الإغريقية^(٦٤).

لكن ما يقوله جبرا يتجذر في وعي آخر، مثالي، مرة قادم من الفلسفة الألمانية في نهاية القرن الثامن عشر، وأرسطى مرة أخرى يجد بعض مثقفي القومي الاجتماعي أنفسهم منقادين إلى فضائه وتاريخه لا إلى منهجيته؛ لهذا يرى ماجد فخري أن (جماعة شعر) أنفسهم، وصحبه مدعوون للانخراط في «سلك الشعراء العالميين» عندما تستدعي «الدراما الإنسانية» عند «العضة الكيانية التي يشعر بها الإنسان بين يدي المصير المحتوم». غير أنه قد يتباعد عن «المأساة» نحو انجذاب آخر هو «عالم الغيب» الذي تبلغه الرؤيا، حلم أدونيس وغيره الذين يتماهون مع الرائي، النبي، الذي ظهر عند جبران^(٦٥). ولا يمكن المرور سريعاً على خالدة سعيد، (معضلاتها الكيانية) ومفرداتها كـ «الوحدة، الفراغ، اليأس، العبث، الحرية، النقي الكياني والغربة والاغتراب... عبودية المكان والزمان». تلك رايات عصرنا التي يعرض لها إيمانويل مونييه - كما يقول باروت^(٦٦). ومثل هذه المسافة بين البعدين يختزلها آخرون كفؤاد رفقة في اهتمامات «مأساتية تتعدى الإقليم والمجاري الاجتماعية» باتجاه ما هو شمولي وإنساني؛ ولهذا تصبح مضمونات الموت والحياة، والخوف والفرح، واليأس واليقين انشغالات أدونيس ورققة وأنسى الحاج في مقالاتهم النقدية^(٦٧).

وربما كان انتماء أغلب جماعة شعر إلى (الفكر السوري الاجتماعي) لأنطوان سعادة، قد أسبغ على هذا الوعي «مثاليته» المتباعدة عن الجمهور، وفي انكفائه الداخلي المتعلل بالكهانة مرة وبالنقي عن الدهماء مرة أخرى. إلا أن

تحويلات - جرت عبر الوسيط الغربي يسر كلما تجاوزت استدعاء - إبيوت للأسطوري مع أفكار سعادة في المهاد الأوسع والأمة - المحضور السوري. وفي حين أتاح هذا احتواء الأسطورة التمزجية يسر يتجاوز فيها الضحية والمخلص، الضحية والفينيقي، الرماد والبعث؛ فإنه دفع الشعر إلى فضاءات تخليق مسكونة بالقرب أولاً والتفريب ثانياً، على خلاف السياب الذي عاش مزاج الفجعية في مهاده العراقي، طقوسه المختلطة بالتعثر والحرقه وتنقلب (٦٨).

أما الرؤيا التي تكاد تصبح مفتاحاً حداثياً لدى جماعة (شعر)، فربما تكون قادمة عبر إبيوت؛ لكنها تنتمي إلى بودليير الذي وصفه رامبو بالرائي الأول، مادام الشعر عنده يتجاوزاً للمحسوس، سحراً يبلغه الشاعر مغامرة باطنية، عرافاً ونبياً، يرى ما لا يراه الآخرون الذين يتوقفون عند المرئي، ويتهمون ما هو غيره أنه كاهن الشعر الذي يطمح هؤلاء إلى بلوغه بعدما تكررت أصداء ذلك عند الأوروبيين، فأجمل ما في «ديننا هو شعره» كما يقول آرنولد في تأكيد البعد الميتافيزيقي؛ ولهذا لم يكن غريباً أن تكتب خالدة سعيد (١٩٦١) عن «شاعر الحديث بوصفه «نبي عصره»، وهو «منفي، مضطهد، مشرد، محروم، يحيا خصومةً كيانيةً بينه وبين عالم يجهله وهو لهذا سرعان ما يكون كبش الفداء» (٦٩). وكان جبرا إبراهيم جبرا قد كتب من قبل عن «النبي والضحية» (٧٠). وحتى عندما يريد جبرا أن يخصص التباين عن التقليد والتجديد، فإنه يفترق عن نازك الملائكة وأدونيس من بين آخرين باتجاه كوليردج والرومانسية الإنجليزية، وكذلك يتباعد - أيضاً - عن البياتي، كما ينأى عن إبيوت باتجاه تفريقات أخرى تتأسس وتشكل في ضوء تعريف كوليردج للمخيلة؛ فالنصوص يلتقط ما هو جزئي وصغير، وهو سمة الشعر العربي القديم في عرقه، بينما تستغل المخيلة في إحياء ما هو واسع ودينامي: «الصورة المستمرة الفائضة المتناهية التي لا بد لها أن تتعدى حدود الأوزان وحدود القوافي فتضطر أحياناً إلى تحطيم العمود الشعري القديم». والذي يستميل جبرا، هنا، هو أستاذه ليفر الذي يرى في المخيلة تلك «الكثافة المرجفة للإلهام» التي تستأثر بالعقل الفعال، مازجاً ذلك بما يعنيه برادلي بتلك

الكثافة - أيضاً - التي تتيح الوقوع على ما يشكل عادات الشاعر وإمكاناته؛ ولهذا يكتب جبرا إلى شاعر ناشئ: «الشعراء كهنة الوحي الذي لا يدرك، هم مرايا الظلال الهائلة التي يلقيها المستقبل على الحاضر، الكلمات التي تقول ما لانفهمه» (٧١).

ومن الواضح أن «المرايا» تتسع للشعراء ولشخصهم، وتستعير من شيلي أفكاراً كثيرة، لكنها تتباعد كثيراً عن إبيوت الذي لا يقر بالمخيلة مادام الذهن وسيطاً تختزن عنده الانفعالات والكلمات والصور لحين اكتمالها. وعلى الرغم من إشارة جبرا الصريحة إلى كوليردج إلا أن تطبيقاته الشعرية، خصوص كوليردج تحت الخدر، هي الحاضرة في ذهنه وليس التنظير نفسه؛ ولهذا تقترب ملاحظاته من مفاهيم «الإلهام» عند شيلي وتجليات التسامين النبوية، عند بليك وجبران.

الخال والجدور

يبدو من الصعب قراءة قصيدة يوسف الخال في ضوء أفكاره؛ فالقصيدة عنده لم تزل مغلفةً بذلك الوقع للانبعاث وبذلك التوزيع للموت والتجدد في الأسطورة التمزجية، ولهذا ثمة تخليقات لا تحد، فيها التفاصيل الحياتية التي تشكل حول قربانية الشخص. ومهما يكن فإنه - أي الخال - في التنظير النقدي يعيد الأسطورة إلى الحياة، إلى مفهوم باوند في استرجاع ما بدا غريباً غير مدرك في حينه يهضمه شخوص القصيدة، ويتماهون فيه ويرتقون معه بالحياتي إلى الشعر. كما أن الخال مع التصويريين، فالصورة دوامة كبيرة للأفكار، لكنه يخشى الأفكار الكبيرة: «مشكلتنا أننا، منذ القدم، نعشق الأفكار الكبيرة أولاً، ثم نسعى إلى تجسيدها. وكثيراً ما ازداد عشقنا لها كلما بدت لنا مستحيلة التجسيد» (٧٢). ويمكن أن يمضي الخال باتجاه الخروج من الفكر التجريدي لما بين الحريين؛ مقترحاً وضع الشعر الحديث في سياق أكثر حيائية واستمراراً، مما يدعو إلى إطرء التجربة الشعرية العراقية من جانب واستدعاء (التصويريين) الإنجليز من جانب آخر، مشفوعاً بتأييد غير مصرح به لمذهب إبيوت في امتداد الموروث في الحديث. وبرنامجاً في (الحداثة في الشعر) يجد نفسه في الشعر العراقي

الحديث، كما يجدها في برنامج التصويريين؛ إذ يقول (بتاريخ ٣١ كانون الثاني ١٩٥٧) (٧٣) محدداً هذه المبادئ:

- التجربة الحياتية بما فيها من عقل وقلب.

- تداعي الصورة الحية.

- إبداع الأداء الحي والتعبير الجديد.

- الإيقاع المتطور.

- وحدة التجربة كما هي، لا على أساس التتابع العقلي أو المنطقي المفروض من خارجها.

- حضور الإنسان، كما هو.

- الانفتاح المستمر على الآخر.

- وعي التراث من غير وجل أو تردد.

وربما كان الخال شديد التأثير بالتصويريين وباليوت، أولئك الذين خصهم إحسان عباس بكثير من الإيضاح والمقارنة وتابع ظهورهم في البياتي وغيره من شعراء الحداثة في كتابيه (فن الشعر) و (عبدالوهاب البياتي) (١٩٥٥). وربما كان ظهور هذه المبادئ في المثلث العراقي والشعراء العراقيين الآخرين كبلند الحيدري ومحمود البريكاني مدعاة لانحيازهم إليه، وهو انحياز سبقه إليه إحسان عباس عند تقديمه للبياتي (١٩٥٥)، إلا أن هذا التوافق يجعله متناغماً مع ستيفان سبندر في اعتراضه في روما على أدونيس الذي يدفعه تأثره الفرنسي إلى القطيعة بالمروروث. لكن الخال كان من دعاة أدونيس يومذاك، أما اختلافه فيمكن أن يقبح خلف الموافقات في تلك الملاحظات التي يلتقطها ستيفان سبندر؛ فالحداثة لدى الإنجليز ليست منقطعة عن المروروث:

إن الشاعر الأمريكي ت.س. إليوت، والشاعر الإنكليزي ماثيو آرنولد يعتبران من أكبر شعراء هذا العصر، وهما في الوقت نفسه ناقدان أصيلان لم يهملتا التراث الشعري القديم بل هضمناه هضمًا وأبقيا منه على ما هو جدير بالبقاء ثم زادا عليه، فجاء الشعر عندهما مبنياً على أسس متينة وعميقة (٧٤).

ويقترح محمد بنيس أنه يرجع سبب التباعد اللاحق بين الخال وأدونيس إلى مرجعيات الثقافة، ما بين الاستمرار القديم في الجديد عند إليوت، وإيثار اللغة اليومية في «بناء إيقاع النص الشعري» لدى الإنجليز، وما بين التأسيس الفرنسي «في كيمياء الفعل» كما هي دعوة رامبو. ولهذا يكون السياب إنجليزياً في ضوء هذا التفريق، بينما يقف أدونيس في الطرف الآخر، فرنسياً منشغلاً بلغة الإشارة التي «تحتّمى بلعبتها الداخلية»، هذه «اللغة اللازمة لدى الرمزيين الفرنسيين» كما يقترح بنيس (٧٥). وكان أنور الجندى قد كتب في غير هذا التخصيص ما عنوانه: «المدرستان الفرنسية والإنجليزية وأثرهما في الأدب العربي المعاصر» لمجلة (الأديب، ع ١١، نوفمبر ١٩٦٤)، بما يعنى جود مثل هذه المرجعيات والافتراقات، على الرغم من وساطة إليوت لبودليير مثلاً، أو وساطة الفرنسيين لإدجار آلان بو، إلا أن هذا الانتماء لا يمكن أن يكون دقيقاً عندما نرى تلويحات ماجد فخري بانخراط جماعة في «سلك الشعراء العالميين»، مستنداً إلى ما كان ذاغماً حول الشعر الحديث عند إليوت وباوند منقطعاً عن:

هويته المباشرة بسبب سعة انتماء الاثنين إلى أكثر من مكان؛ فإليوت يستعين في تلفيقاته بالرمزيين كما يستعين بدانتى مثلاً، في حين ينهمك باوند في موسيقاه وفي تحرير صوته أحياناً بما هو شبيه بياضاني تحديداً. وعندما تقرأ المرجعيات على أنها ذهن الشاعر أو الناقد، كما تكشف قراءات هارولد بلوم (٧٦).

وسواسه الذي يتبارى بموجبه مع العبقرية السابقة، تتزايد استحالة رسم الحدود النهائية للعلاقة، لا جدواها في العبقرية الشعرية. وتجري الافتراقات في الأساسيات المعلنة عادة، كالموقف من اللغة مثلاً. وما يسميه إحسان عباس بقوة التعبير الطاغى في الشاعر، أو استمرار الشعر على ما يشبه «القلب الواحد» في تقديمه للشعر العراقي الحديث من خلال البياتي، يمكن أن يقودنا إلى ذلك الانشغال باللغة، فهي لغة حياتية عند عدد من الشعراء، أو إشارية ذات طاقة ملغزة عند آخرين منهم جاءوا إليها من خلال السرياليين أولاً

قبل بلوغ جبران والمتصوفة. وربما كان أدونيس يخصص الخال بالنقد عندما يلمح إلى موقفه من اللغة «كأنها مستودع ضخم ينفر منه بشكل أو بآخر، بحجة أو بأخرى، كل منا يدخل فيه ويفرف حاجته منه». ومدخل اللغة ليس عارضا في حوارات الشعراء والنقاد حينذاك؛ إذ إن أدونيس يتقصد الإعراض عن «اللغة والتعبير» التي يلمح إليها الخال والتموزيون؛ فثمة إبداع للأسطورة داخل الجسد لإحيائه وتحقيق ديمومته، بينما تتخلى اللغة عن مدلولاتها الإيحائية عند التصويريين باتجاه الشيء كما هو عليه. أما ما يقدمه Stauffer في (طبيعة الشعر)، وينقله عنه عز الدين إسماعيل الذي يحيل إليه أدونيس غير مرة في محاضرة روما، فإنه ينتقل بالمفهوم إلى «فردية» اللغة مقابل اللغة العامة، ولأنها كذلك فهي تمتزج كلياً (لفظاً وإيقاعاً) بالتجربة والعاطفة والحس. وهكذا يمكن أن تبعد اللغة الفردية باتجاهات متباينة، منها استحداثات الخلق والكشف، الرؤيا كما ترد عند المتصوفة ومن قبلهم جبران. لكنه يجد ما يريد عند رينيه شار «الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف»، بوصفه غاية الشعر التي تعني «لا نهائية الخلق الشعري»، رديف لحظة الإشراق المطلقة. هنا يتباعد أدونيس عن التمزوين، كما يتباعد عن الشعراء باستثناء البياتي الذي يطأ الميدان ويخله، ليأتيه ويخرج منه في ثنائيات لا تتوقف مادام في الشعر بقية. وتقترن هذه اللحظة، النبوءة والإشراق لديه، كما هي لدى جويس - مثلاً - بالانقلاب خارج المكان والزمان، لتقترن بالخيالة عند كوليردج وبالوحي عند شيلي، وبالخيال (المخلق) بترادفات البصيرة والحدس والنشوة عند المتصوفة، كما يعرض لهذا جابر عصفور. وربما تكشف القراءات اللاحقة عن قراءات أدونيس التفصيلية أو مروره عبر الوسيط الغربي، كما يقول، إلا أن «الخيال» عند ابن عربي بصفته طاقة الرؤيا والكشف والنور وسبيل المعرفة، مقابل العقل والمنطق هو ما يستأثر بذهن أدونيس لاحقاً.

وساطات أدونيس

في حين يبدأ أدونيس بقراءات أنطوان غطاس كرم في (الرمزية)، ويتوقف ملياً عند الرؤيا التمزوزية؛ فإنه لم يحقق نقلته إلى «الإشراق» إلا بعد أن يجد في نص النفرى مرة

وابن عربي مرة أخرى «كتابة جديدة»، بلا ضفاف، تتيح له أن يستجمع ما لديه من «رؤيا» تنتشر وتتلاقى وتتسع وتبلور في أيقونات متفاوتة الحضور؛ ومثل هذا التنقل الباحث وتلك المجاهرة بالمصادر بدءاً بأنطوان معادة، تجعل من «توترات التأثير» ومرجعياته دالة على وعي الشاعر بذاته.

ولا يتردد أدونيس في الإعلان أن «الشعرية العربية» بجدلياتها الجديدة وبمواصفات الخلق والإشراق والنبوءة لم تظهر له «من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية». ولا يعني هذا ضرورة غيابها، لكن انخراط الرسمي والآمر في القياس والتقليد يحيل كتابات ابن عربي إلى الهجر والنسيان. ومهما يكن؛ فإن «الوساطة» هي التي يتحرك داخلها أدونيس جسراً لبلوغ أبي تمام وأبي نواس وابن عربي في النتيجة من خلال الانشداد إلى ما يمثله هؤلاء^(٧٧). فهو يقول:

قراءة بودليير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعرته وحدثته. وقراءة ملازميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونيرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائتها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية الشعرية^(٧٨).

والوساطة الفرنسية منهجية أولاً؛ فهي، لا القصيدة وحدها، التي تعيد تكوين رؤية الشاعر والناقد لينقب بموجبها من جديد ويعثر على ما يعثر عليه. ولو كانت قراءة القصيدة هي اللقاء المفضي إلى غيره لكان قد استعاد أبا تمام وأبا نواس من قبل مباشرة عبر القصيدة؛ أما وقد قرأ في فضاءات القصيدة الفرنسية؛ فإنه يمتلك ما يعينه على استبطانها وتجليها ومحاورتها والوعي بها، بما يعني انكشاف مغاليق القراءة لديه. ولأنها تنتمي إلى أنظمة معرفية، فإن الوساطة الفرنسية انتقائية أيضاً، لكنها الانتقائية التي تعطي الآخر سلطة منتقاة تقرأ المتماثل معها أولاً قبل أن تشكل لديه آليات المجادلة الطليقة.

وسواء قادت الوساطة إلى الاكتشاف أو التصويب أو الانحراف بالمكتشف عن مآله أو عما يعتقد بأنه توقف عنده، أو عما ينبغي له أن يكون؛ فإنها حققت لأدونيس مخرجاً للتمدد بين الموروث والحاضر من خلال (التخييل) الذي سيجد إيقاعه منشوراً بلا ضفاف كأنه في طقس ديني مرة، أو تأملات غامرة كالمثالية عند النغرى، مرة أخرى. لكنها ستؤول بـ «الكتابة الجديدة» إلى الصفوة، بينما ينظر إليها الآخرون بإهمال أو بارتباب؛ أي أنها قد تمتلك المستقبل لكنها في حاضرها تنتهي في النتيجة إلى ما ينتهي إليه الخال في شكواه من منطلق مختلف ولغاية أخرى عندما يرى اللغة لا تتسع له؛ أي أن جماعة (شعر) يتوزعون بين جماعة تنقل لديها مفردات الكشف والنبوءة والرؤية على «الموقف النخبوي»^(٧٩)، كما يكتب كمال خير بك، وبين آخرين يشكون من جدار اللغة. أما الحل فيجده آخرون منهم في التجربة الحياتية، في الجريان معها كما يفعل أبو شقرا والماغوط، وفي النقد عصام محفوظ، بينما يذهب أدونيس مجرباً من جديد، ليطأ المساحة غير المأهولة من الرؤيا الصوفية. أما السياب فقد وجد نفسه في الأسطورة التمزوية متداخلة مع تجربته الحسية الحادة ومع إحساسه القاطع بالزمن ومع فضاءات الفجائية التي تغلف الحياة البصرية في أعماقها المسكونة بالترمل والتضحية القربانية*. في حين كان البياتي «يقذف نفسه بلا تحفظ ولا تردد» في التجريب، كما يعلن إحسان عباس، في منتصف الخمسينيات. أما نازك الملائكة فقد وجدت موهبتها الشعرية ثانوية إزاء قابليتها النقدية التي لم تشأ أن تبحث بجدية في ما بعد التبشير. أي أننا إزاء عدة أسماء واتجاهات، لكل منها مرجعيته ومنته وإحالاته.

القطيعة والافتتان

ليس «الإجهاد الجمالي» - كما تسميه سلمى الخضراء الجيوسي مستعيرة هذا المصطلح من مفاهيم نهايات

* لكن قراءة عزيز السيد جاسم المكرة (١٩٦٤) ترى أن «الشاعر العربي لم يهضم أساطيره الخاصة، ولم يتوصل عبر إدراكاته المنرسمة إلى فهم جذورها وارتباطاتها العالمية» ص ٤٨ من دراسات نقدية. يرى في الرد على السياب: «أن الأسطورة تحمل محتوى تاريخياً لا يمكن زحزحته»، ص ٤٩.

العصور الأوروبية - هو السبب الذي تتعثر عنده حركات لم تزل شابة كحركة الشعر واتجاهاتها التمزوية والرؤيوية والتجريبية والحياتية الدائمة؛ فثمة مشكلات تنطوي عليها بعض الاتجاهات عندما تلزم نفسها بفكرة واحدة كالانبعاث التمزوي مثلاً، فضغوط الشعر والحياة تجعل من الفجائية أكثر حضوراً من الأمل الأخضر وتبتلع المرارة القصيدة، كلما استيقظت لهذا النداء المتفجع، بينما كان انهماك (شعر) في التحليلات يؤسس فيها العجز عن احتواء الصدمات والتعامل معها أو تجاوزها. لكن الأجواء؛ أي فضاءات الحركة برمتها، انفتحت على الجديد، حتى أن الترجمة تكاد تصبح أكبر من رافد اعتيادي، ولهذا لا نستغرب أن تخرج علينا (الأديب) في عام ١٩٥٣ ببيان يسميه صاحبه جورج لينز البلجيكي «بيان الشعر الحي»، وهو بيان يتناغم مع نزعات التجديد والتخطي، ولكنه مع الحياة بواقعيتها وتفصيلها وتجاربها، كما أنه ينسجم مع الوعي الوجودي الذي ابتلع التيارات المختلفة بقدرات أصحابه المعبأة دائماً من أجل «قصيدة» خارجة على المصالح الصغيرة والشعارات والتحيزات. يقول لينز:

(١) القصيدة الأولى هي العيش. القصيدة الأولى هي أن نعرف أننا نعيش.

(٢) الشعر ضد التقاليد لأنه يتسامى دائماً إلى نظام جديد.

(٣) الشعر يزيح الستار ببطء أمام الإنسان أمام ثنائيات عزلته.

(٤) الشعر يقدر أن يجمع بين العصور والسرعات والحواس.

(٥) الشعر بطبيعته غامض، فهو لغز.

(٦) ويل للذين يقصرون الشعر على قياساتنا اليومية وحدها وعلى وظيفة اجتماعية واحدة.

(٧) التصديق بالشعر حرام.^(٨٠)

ومثل هذه البيانات لم تكن تغيب عن تجريبي الحدائث الشعرية؛ فإذا تشدد الخشية من انحسار التجربة فلا بد من مخارج وتجاوزات. وبينما تختفي الأسماء الكثيرة - كما تتوقع نازك الملائكة - فإن ثمة مثابرة ليست اعتيادية لدى الآخرين لتجاوز الحدود والصفاف. وإذا يمضي الرواد؛ السياب والبياتي وعبدالصبور والعبدري والآخرين، في اتجاهات متباينة داخل التجديد وإنجازات التحديث؛ فإن أدونيس يتجه نحو قصيدة النثر قبل انغماسه الصوفي فيجد فيها إمكانات التمرد الأوسع التي يقرأها في رامبو وبودليير وملازميه عند كتابات تمتد بين ماكس جاكوب وبيار ريفردي وآخرين.

لكن هذا الافتتان بقصيدة النثر لا يبدو مقطوعاً عن استباقية جبران خليل جبران التي تنبه إليها محمد جمال باروت في قراءة مستفيضة؛ هذه الاستباقية لا تتحقق عند جبران من خلال نصه النقدي حسب، بل تتأكد في نصه «الصوفي»، ذلك النص الذي تتجاذبه (قربانية) المهمة وطقوسية الأداء، إيقاعات المتسامين الأمريكيان وجاذبية (النبي) المخلص الذي يأتي ومعه القدرة على استنهاض (قوة الابتكار) لدى العربي بعد ما راود النعاس الأمة، كما يقول فد: «نامت وبنومها تحوّل أنشعراء إلى ناظمين. والفلاسفة إلى كلاميين والأطباء إلى دجالين، والفلكيون إلى منجمين». وهكذا جاء نبيه في هذا العالم بكشوفاته ورؤاه التي يتأملها أدونيس فتؤكد لديه مهمته النهضوية ومداه الشعري منذ أن وجد جبران النبوة وأنشأها مشرقية، ومنذ أن تأمل أوضاع التخلف، فكتب في «النهضة»، كما كتب في ما يحتم عليه ابتكار الجديد.

وما بدا في انحسار عند آخرين غير أدونيس، شغل في الحياة ثانية عندما استعاد أبو شقرا والماغوط الدعوة التصورية مرة أخرى. ويحيى الحاج في (لن) ليعيد صياغة التنظير الغربي الأدونيسي لقصيدة النثر، قائلاً إنه لم يزل جديداً، صاداً أولئك الذين يهرفون بجهل، يقول في تقديمه: «لن ينقضي على معرفتنا الجدية بقصيدة النثر عامان»، لكن القصيدة تواجه المدعين بمعرفتها: «وهم على جهل تام بها وإساءة إليها»، كما أنه يواجه دعاة الثبات والسكون: «إن

معارضة التقدم عند المحافظين ردة فعل المطمئن إلى الشيء الجاهز، والمرتعب من الشيء المجهول المصير». لكن هذه المعارضة خلفها «إنسان عربي غالب»، وهو المطمئن. ولذلك «يرفض النهضة والتحرر النفسي والفكري من الاهتراء والعفن». أما المقلوب فهو «إنسان عربي أقلية يرفض الرجعة والخمول والتعصب الديني والعنصري». ولا يأتي أنسى الحاج بمقترحات خلاص، فسابقوه السابقون مجانين ومتصوفة وقديسون يعون لاجدوى «الخلاص» العايب، فأما الاختناق في الواقع أو الجنون، وهو مع هذا الخيار: «بالجنون ينتصر المتحضر ويفسح المجال لعيونه كي يسمع»، داخل هذا الإطار يعيد أنسى الحاج تخطيط قصيدة الجنون. فهي، أي قصيدة النثر، بحاجة إلى التماسك أكثر من غيرها، كما أنها تتنفض على الصرامة والقيّد، وقانونها حر، وهي عالم مغلق، ولا غاية زمنية لها، كما أنها اقتصاد في التعبير، أما علاقتها بياها وبالملقى فتتلخص بما يأتي:

- لا الشعر وإنما هي الشاعر.

- وهذا الشاعر هو الحر المطلق، العراف.

- القصيدة هي لغة في سلم طموحه، لكنها ليست النهاية.

- القصيدة لا تعطي نفسها بسهولة، ولهذا فالتأثير الذي تبحث عنه ينتظرك عندما تكتمل فيك القصيدة.

- أما علاقتها برامبو، فهي مجنونة مثله (حيث نقول رامبو نشير إلى عائلة من المرضى. قصيدة النثر بنت هذه العائلة) (٨١).

وتموضع مقدمة أنسى الحاج بين أدونيس ومرجعيات القصيدة عند إدجار آلان بو، وبودليير ورامبو، ومن المحدثين سوزان بيرنار في (قصيدة النثر: من بودليير إلى أيامنا). وفي تقديمه للشعر العربي يستعيد أديس ما قاله في العدد الرابع من مجلة (شعر) عام ١٩٦٠: ففي قصيدة النثر استجابة لـ «إيقاع تجاربتنا وحياتنا الجديدة» وهي تتضمن ثنائية البناء

٩ - الشعر «يحاول العثور ثانية على معنى الوحد
الدفين عن طريق إقامة الاتصال بالقوى الغامضة للإنسان
واللغة، بعيداً عن أى معنى عقلاني».

١٠ - كان «نيرفال» أول من حاول الذهاب إلى ما
 وراء العالم المرئي واقتحام تلك الأبواب الصوفية التي تفصلنا
 عن المجهول (ص ٨٥).

١١ - يقول بودليير «إن المنظر الروحي للشاعر بكل
 تناقضاته وتناقضاته وفرضياته المتضادة سوف يظهر لنا بمناظر
 مجزأة وتحت ملامح ليست تكميلية فحسب؛ وإنما متناقضة
 في الغالب» (ص ٧٧).

١٢ - تقول بيرنار إن نص بودليير «يدهشني بإيقاعه
 الخاص جداً، وانطلاقته المفاجئة، اللاهثة القريبة بعض الشيء
 من أسلوب المذكرات الخاصة أكثر من أسلوب قصائد النثر».

١٣ - إنه رامبو الذي «جعل من الشعر الحديث
 محاولة ميتافيزيقية أكثر من كونه شكلاً فنياً» (ص ٩٣)

١٤ - في شخصية رامبو «الفوضى المدمرة» مع
 الانتظام.

١٥ - يطلب رامبو «من الشاعر أن يصبح رائياً»
 (ص ٩٤).

١٦ - على الشاعر - بالنسبة إلى رامبو - «أن يذل
 جهداً لغوياً واعياً من جانبه، عليه أن يرد إلى الكلمات
 سلطتها وقوتها الدالة وأن يجد لغة تلخص كل شيء؛ العطور
 والأصوات والألوان» (ص ٩٥)

١٧ - تشاءل بيرنار: «هل توصل رامبو حقاً إلى
 المجهول؟! وهل الرؤى التي يلوح إليها في بعض نصوص
 (الإشراقات وكيمياء الكلمة) هي شيء آخر غير رؤى يثيرها
 الكحول والحشيشة؟!» (ص ٩٦)

ويمكن أن يتضاف تساؤل مشابه، عما إذا كان ما
 ينطبق على رامبو يصدق على كوليردج؟ وهل إن الاثنين

والهدم «لأنها وليدة التمرد» كما أنها «تخلق بشكلها الذي
 تريده». وهي تتجه في الإشارة لا الإفصاح إلى أن تكون كلية
 لكي «تصبح لحظة كونية». ولهذا فهي «كيمياء شعورية».
 وعلى الرغم من أن فضاءات الحياة شهدت ازدهاراً في الفنون
 والترجمة والتأليف واستقراء الموروث وتفكيك بعض ما خفى
 أو ما شاع منه؛ فإن انتعاش أدونيس المعلنة لمصادره المباشرة
 تكاد تلتقي مع بيرنار، وهي ما لا يتستر عليه أدونيس أو أنسى
 الحاج، تقول بيرنار (٨٢):

١ - إن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضوي وهدام
 لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض، وأحياناً على
 القوانين المعتادة للغة (ص ٢٠)

٢ - يطمح الشاعر أن يصبح «المكتشف الغريب لمناطق
 محرمة ومجهولة». (ص ٢١)

٣ - قصيدة النثر تفترض إرادة واعية للانتظام في
 قصيدة وينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة.

٤ - عمل القرن الثامن عشر وببطء عبر محاولات
 عديدة لاكتساب المبادئ الأساس لقصيدة النثر، الحصر
 والإيجاز وشدة التأثير والوحدة العضوية (ص ٢٨)

٥ - وفي الإشارة إلى الترجمة والتي يخصها أنسى
 الحاج بالإشارة في (لن) أيضاً - ص ١٦: «توضح الترجمة
 أن القافية والوزن هما ليسا كل شيء في القصيدة». (ص
 ٣٤).

٦ - المقلدون لشاتوبريان: سيستعيرون الإطار السهل
 للترجمة الحرة لكي ينقلوا في النثر تراكييب وإيقاعات قادرة
 على منافسة أشكال وإيقاعات الشعر الإسكندري بانتصار.
 (ص ٤٣)

٧ - بيرتران هو «مع نيرفال وبودليير مبشر لـ «الكيمياء
 الغنائية» (ص ٤٨).

(٨) بودليير يقول: «ألقيت بالشعر السامي إلى كلاب
 النثر السوداء» (ص ٥٥)

يأتیان بالخيال على أنه قرين ما يقصده المتصوفة؟ فكلاهما يسعى إلى إطلاق اللغة ثانية، ومنحها طاقة الرقى في إسرائ متجاوز . وعندما تخص ما يعينه مالأرميه باللغة تقول بيرنار:

١ - إنه يطمح إلى «مطلق اللغة» (ص ١٠٤)

٢ - إنه يسعى إلى إعطاء النثر قوة إيحائية، وقوة رقية تقريباً (ص ١٠٤).

وربما تبدو قصيدة النثر تجسيراً بين الدعوة الأولى لتقريب لغة الشعر من لغة الحديث والكلام والنثر؛ إلا أنها اكتمال النثر في داخله الشعري، ارتقاء آخر بالنثر من داخله وليس عبر مسمى اقتراب؛ ولهذا يبقى رهين اللحظة النبوية، لحظة الإشراق والكشف وليس الافتعال والتعال، وبدت التجربة هشة عند غير المجانين والأولياء والقديسين والمتصوفة، تمريناً في النثر والشعر لاغير.

ومهما يكن، فإن المفاهيم التي ترد عند بيرنار تشتمل على ترجيعات قصيدة النثر في ظهورها العربي عند أدونيس كما يثبت محمد جمال باروت مستنداً إلى أدونيس نفسه، وكما يؤكد محمد قوبعة في سلسلة من المقارنات بخصوص أسبقية التجربة والرحدة العضوية والمجانية والتنظيم الفاجري متابعاً اقتباسات أخرى عن فرارين وغيره^(٨٢)، أو عند أنسى الحاج كما يوضح أنسى الحاج ويشفعه محمد ديب بالاستشهادات، بخصوص المواصفات الأساس والاقتباسات المأخوذة عن بيرنار. عدا أن الحاج يوضع القصيدة تمرداً ومناكدة بين غالب ومغلوب، بعد ما كان أدونيس أكثر انحيازاً لحركية أوسع بين سلطتي الكلام الأمر والمأمور، الثابت والمتحرك. غير أن هذا الترجيع ليس إغارة مادام مشفوعاً بالإحالة والتنصيص أو التأويل أو الاقتباس، ومادام الشاعر أو الناقد - الشاعر يعيه معترفاً به واعياً بلزومه وضروراته، أما جدوى هذه الإفادة فلا تتحقق إلا في القدرة على احتواء المفهوم وسياقاته، من ثم استعادته في مهاده الجديد، ولا بأس في تمكينه من أصول مماثلة داخل الثقافة العربية، كما يفعل أدونيس كلما استحضّر مواقف النفرى، بما يضمن لقصيدة النثر الانتماء والنمو في آن.

ويمكن أن تصد نازك الملائكة مثل هذه المحاولة في المجلة الغريبة باللسان العربي كما تسمى مجلة (شعر)، كما يمكن أن يتنادى المجربون للكتابة في هذه القصيدة؛ إلا أن مآل ذلك ليس أسعد مما حل بالأسماء الكثيرة المشاركة في مجرى التجديد والحدثة التي نشرت في المجلات الرئيسية الصادرة طيلة الخمسينيات. لكن التفاوت جنساً بين التجديد والتحديث من جانب وبين قصيدة النثر بصفقتها جنساً آخر من جانب آخر؛ يمكن أن ينتهي إلى أن مرجعيات ظاهرتي التجديد والحدثة في الشعر تشتغل بفعالية شديدة واضحة داخل الوعي المؤثر فيه أو الذي يرى نفسه فيها، في حين لم تزل قصيدة النثر بطبيعتها ذات فعل محدود، كما أنها شديدة الاقتران بطقسية السحر والتعاويذ بالارتقاء الصوفي ورؤيا العرافين، فهي - إذن - انتشال للنثر من نفسه باتجاه التطهير من أدران الكلمة ودنسها اليومي.

أما المرجعيات الكلية والغريبة تحديداً، فالذهاب إليها يشتمل على الرغبة والحاجة والعزيمة والضعف في وعي يستيقظ ويتشكل مأسوراً بماضيه القوى المتلبس المتناقض ومتطلعاً إلى غيره راغباً فيه وصاداً عنه، مزيجاً من الانفعالات والتحليقات والمكابدات والنوايا والجرى والتماس المنطق واستحضار الغيب: إذ إن الحج نحو الآخر والإسراء في محرابه أو التحليق في فضاءاته أو الانحدار نحوه بين عوالمه ومتاهاته أو توخي المسك بتجربته، هو في النتيجة انكشافات الذات أمام نفسها في مسعاها الأولى في التكوين أو الإفصاح مستقلة عن المراجع في جدلية أخرى هي «توترات العلاقة والتأثير»، ولكن في سياقات أوسع من عقدة الأبوة التي استطلعها بلوم^(٨٤). إذ إن هذه السياقات تحتوي أصلاً بذرة مواطنها، حتى قبل أن تزهو بهذه الملامسات أو تتفاعل بها عبر التطعيم. إذ لربما (تقاتلت) القصيدة الحديثة مع مثيلاتها الغريبات، كما يقترح بلوم، ولربما استملت حضورها من إخفاء قراءة الآخر أو الأخذ عنه، لكنها بهذا المهاد العربي، وبهذا السعي إلى معرفة ذاتها أولاً، كانت تلتبس الظهور، مستعينة بما يأتي، وبما يغيب، بما يعرف أو يزوغ عنها، فكانت صورة الشاعر الغريب أو الجواب هي المتصلرة حينذاك!!

المواضع:

(١) تراجع: ترجمة منح عيسى لـ «نظرة في النقد الأدبي» لإليوت، مجلة الأديب، مارس ١٩٥٥، ص ٢٠ - ٢١، وكتب: إحسان عباس: فن الشعر، ١٩٥٥، وعبد الوهاب البياتي «نقد الشعر العراقي الحديث: دراسة تحليلية» (دار بيروت، ١٩٥٥)، ولسهر القلماوي: النقد الأدبي، (دار المعرفة، القاهرة، ١٩٥٥)، وعزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ١٩٥٥، عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي، (دار المعرفة، ١٩٥٨)، وروز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ١٩٥٣، وأسمعرزوق: الأسطورة في الشعر المعاصر: الشعراء الثمونيون، دار مجلة شعر، ١٩٥٩، شكرى عياد: البطل في الأدب والأساطير (دار المعرفة، ١٩٥٩)، على الجندي: فن التشبيه (نهضة مصر، ١٩٥٢)، مصطفى ناصف: الصورة الأدبية (مكتبة مصر، ١٩٥٨)، وكتب ومقالات متفرقة لجبرا إبراهيم جبرا، ويوسف الخال، ومحمد مندور وغيرهم، وتدخل كتابات نازك الملائكة في جوهر حركة التجديد.

(٢) «البيان» هو مصطلح بنيس في الإشارة إلى تعريفات نازك الملائكة للشعر الحر مع التقاضى عن أصوله الغربية، تراجع: الشعر المعاصر، ص ٣، من كتابه الموسع: الشعر العربي: بنياته ولبناناتها، (دار البيضاء: توفيق، ١٩٩٠).

(٣) يستخدم محمد بنيس «شجرة نسب» بدلاً للسلاطة، وأدرج المصطلحين معاً في هذا للوضع.

(٤) الأدب العربي المعاصر: أعمال مؤتمر روما (تشرين أول ١٩٦١)، منشورات أضواء، ص ١٧١.

(٥) طبعة ١٩٩٢ (القاهرة: دار الفكر العربي)، ص ١٩٣.

(٦) أعادت نشرها عن مجلة شعر (العدد ١١) جريدة النهار، الصفحة الأدبية، العدد (٧٢٣٠) (تموز، ١٩٥٩)، ثم في زمن الشعر (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢).

(٧) أعمال مؤتمر روما، ص ٢١٣ من تعقيب على المناقشين.

(٨) المصدر السابق، ص ١٧٦ - ١٧٧.

(٩) أعمال مؤتمر روما، ص ١٧٣.

(١٠) يقدم محمد جمال باروت مراجعة متفصّية لموضوع مجلة شعر في الحلقة الأولى من جبران إلى مجلة شعر، ملف المعرفة، جزعان، ص ١٢٠ - ١٧٧، ٧٢ - ١٢٢ سنة ١٩٨٥، ثم في كتاب الحلقة الأولى من إصدارات اتحاد كتاب الإمارات (دي ١٩٩١).

(١١) أوراق مؤتمر روما، ص ١٨٤.

(١٢) كان س. موريه يمرض لمجموعة من التسميات في كتابه: الشعر العربي الحديث (القاهرة: دار الفكر ١٩٨٦)، ص ٤٧٨، منها «الشعر المرسل - الحر» لأنى شاذى (حيث يتم مزج محور متشابهة في أليات خالية من الثقافية وأتمحاط تفعيلات مختلفة)، و«الشعر المطلق» لشيوب بمعنى النظم الحر لدى أبى شاذى، و«النشور» عند الريحاني، أو «الطلق» و«الطلق» عند رفيف عيسى الذى يذكره أنور الجندي كـ «منسرح».

وهو غير «الحر» الذى يذكره أحمد مطلوب في الإشارة إلى قصيدة (ب. ن) العراقي بعنوان (بعد موتى) في جريدة العراق (١٩٢١).
وتراجع: الشعر المعاصر لنازك الملائكة، ص ١٥. وتختلف هذه التسميات عما يسميه أديب وأنسى الحاج بالقصيدة المطلقة. وكان ناظم توفيق من العراق قد استخدم تعبير الشعر المنطلق في الإشارة إلى ديوان البياتي (أبواب مهشمة)، الأديب، العدد ٩، ١٩٥٤، ص ٦٤. ويشتمل ردّ مجلة شعر (العدد ٢٢ ربيع ١٩٦٢)، ص ١٢٨ - ١٣٢ على التمييز بين (شعر الوزن) و(الشعر الحر الخالي من الوزن والقافية المحافظ على نسق البيت) و(قصيدة النثر)، ومثله ما يظهر لدى الخال في مناقشة بماتلة (شعر ٢٤، خريف ١٩٦٢) ص ١٤٧. وتراجع بهذا الصدد، الحلقة الأولى، ص ٢٥٨، بشأن تعريفات الرواد بالشعر الحر.

(١٣) (قصيدة النثر)، قضايا الشعر المعاصر (بيروت: دار العلم للملايين، عن ط ١، ط ٨، ١٩٨٩)، ص ٢١٧، وكذلك ٢١٦ بالتتابع، والتعليق في معرض كتابة جبرا إبراهيم جبرا عن قصائد توفيق صائغ.

(١٤) عن النهار، مجلة الأديب، كانون الثاني، ع ١٢، لسنة ١٩٥٧، ص ٧٢ - ٧٣ في معرض الحديث عن مجموعة أديب (لن).

(١٥) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث (بيروت: دار بيروت، ١٩٥٥)، ص ٨.

(١٦) المصدر السابق، ص ٢٨.

(١٧) الشعر العربي الحديث، ص ٣٠٤ - ٣٠٧.

(١٨) الشعر العربي، ج ٣، ص ٣٠ و١٢ في الإشارة إلى السيّاب، و ص ٣٢ هامش ٦٩ في الإحالة على (الحطاة في الشعر) ليوسف الخال. وتراجع أيضاً كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (ط ١، بيروت: المشرق، ١٩٨٢) ولطفى اليوسفى: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر (تونس: دار سراس، ١٩٩٢) ص ٢١ - ٧٨.

(١٩) قضايا الشعر المعاصر، ص ١٧.

(٢٠) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ٨.

(٢١) الحلقة الأولى، ص ١٨٥ - ١٨٦، ص ١٩٠ - ١٩٥.

(٢٢) أعمال مؤتمر روما، ص ١٧٨.

(٢٣) قضايا الشعر المعاصر، ص ١٤٢.

(٢٤) كان جبرا إبراهيم جبرا قد ترجم ما يخص الأسطورة من كتاب جيمز فريرز: الفصن الذهبي (بيروت ١٩٥٧) بينما اشتمل كتاب إحسان عباس: فن الشعر إيضاحات عديدة بشأن الأسطورة وظهورها في الشعر الحديث. تراجع أيضاً ما كتبه محمد لطفى اليوسفى في كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر (ص ٩٦ - ٩٨)، وتأملاته الحسيفة في الأدب والغربة لكيليطو.

(٢٥) الأديب، أغسطس (١٩٥٧).

(٢٦) أنونيس: زمن الشعر، ص ٢١٤، وكذلك بنيس: الشعر المعاصر، ج ٣، ص ٨٧ - ٩٨.

- (٢٧) جريدة الأهرام، الجريدة البغدادية، ثم احتواهما كتاب عزيز السيد جاسم: «رسائل نقدية في الأدب الحديث» (بغداد: مطبعة الإدارة المحلية، ١٩٦٠، الهيئة المصرية العامة، طبعة جديدة، ١٩٩٥).
- (٢٨) ص ٣-٥.
- (٢٩) فن الشعر، ص ٤٦، ٥٩، ٦١، ٧٦، ٨٠، ١٢٦، ١٤٧، ١٥٣، ١٥٥، ١٥٦.
- (٣٠) النقد الأدبي، ص ٨٩ وما بعدها.
- (٣١) المصدر السابق، ص ٣١-٣٢.
- (٣٢) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ٨، (الحديث) يأتي بمعنى (الكلام) (والنثر).
- (٣٣) الحرية والطوفان، ص ١٣٢.
- (٣٤) قضايا الشعر المعاصر، ص ١٧، ص ٩٨.
- (٣٥) (حول منبر النقد)، الآداب، ع ٥، ص ٧، ١٩٥٩، ص ٥٧-٥٩.
- (٣٦) قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣٦. وكان قبلهما إحسان عباس يتحرج من إظهار صوته في النقد (إني تعصبت للشعر لا للشاعر) يقول في كتابه عن البياتي، ص ٣-٤.
- (٣٧) المصدر السابق، ص ٢٣٦-٢٣٧.
- (٣٨) «أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال» في الحرية والطوفان، ص ٣٢.
- (٣٩) فن الشعر، ص ٩٨.
- (٤٠) كتابها المذكور ص ٥٤-٥٦. وتجدر الإشارة إلى أن عزيز السيد جاسم في مقالته عام ١٩٦٤ عن ارتجاج القيم عند إليوت يرى في «هروب إليوت من المشاعر» مجرد هروب منطقي، «كوجيتو غامض» لأن «الكلمات وحدها التي تهرب من الفهم الإنساني دون أن تعود». أعيد نشرها في دراسات نقدية في الأدب الحديث (الهيئة المصرية ١٩٩٥)، ص ٢٥٨.
- (٤١) الحرية والطوفان، ص ٦٩.
- (٤٢) قضايا الشعر المعاصر، ص ٣٠٨-٣١٢، ٣١٣-٣١٤.
- (٤٣) فن الشعر، ص ٧٧، ٨٠-٨٣، وكذلك: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ١٦، ١٣.
- (٤٤) يقدم ماهر شفيق فريد تفصيلات واسعة في هذا الموضوع، يراجع مقاله: (أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي، مجلة فصول، ع ٤، ١٩٨١، ص ١٩٢-١٩٣).
- (٤٥) الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما، ص ٨٩.
- (٤٦) تراجع رسائل السياب، لاسيما رسالته إلى الخال في ٤ أبريل، ١٩٥٨، ص ١٢٣، ١٣٢-١٣٣، ١٣٠ من رسائل السياب جمعها وأعدّها ماجد السامرائي. ط ٢ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٤).
- (٤٧) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ٢١، ٢٢.
- (٤٨) المصدر السابق، ص ٩ وقضية الشعر الجديد، ص ١٥-١٧.

- (٤٩) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ٢٥.
- (٥٠) الشعر العربي الحديث، ج ٣، الشعر المعاصر، ص ٨١.
- (٥١) أعمال مؤتمر روما، ص ١٧٧-١٧٩.
- (٥٢) الآداب، ع ٧، ص ٧ (١٩٥٩)، ص ٦. وتضيف في تبيان ذلك، قضايا الشعر المعاصر ص ١٧٨-١٧٩ في تمييز المخطئين من المعاصرين: (إنهم ظنوا أن البحور الشعرية تصبغ في الشعر الحر متجاوبة مع تنكيلاتها جميعاً بحيث يصحّ المخرج بينها. وكذلك فسّروا (الحرية) في هذا الشعر الجديد، وكذلك خرجوا على الأذن العربية فكان لابدّ للقراء المتذوقين أن ينصرفوا عن قراءة هذا الشعر).
- (٥٣) مقدمة شظايا ورماد، ١٩٤٩، الديوان، ج ٢، ط ٢ (طبعة دار العودة).
- (٥٤) يراجع في الموضوع، بنيس، ج ٣، ص ٢١-٢٢، هامش ٤٥.
- (٥٥) مقدمة للشعر العربي بيروت: دار العودة، ١٩٧١، ط ٤، ١٩٨٤، ص ١٣٢، ٤٧، ١٢٦. وفن الشعر لإحسان عباس: ص ٤٠، ٢٠٠.
- (٥٦) (تجربة الحداثة في مجلة شعر...) الكفاح العربي، عدد (٣٠١) تاريخ ١٦/٤/١٩٨٤، ص ٥١.
- (٥٧) مجلة شعر العدد ٧-٨، صيف ١٩٥٨.
- (٥٨) الأسطورة في الشعر المعاصر: الشعراء المتميزون، بيروت: مجلة شعر، ١٩٥٩ وكذلك، مراجعة: ت. س. إليوت: مختارات شعرية، شعر، جانفي، ١٩٥٩-٩٠-٩١. أما باروت فيراجع كتابه، ص ١١٦.
- (٥٩) المفارقة والبحر والله، مجلة شعر (العدد ٧-٨ صيف ١٩٥٨)، ص ٥٧.
- (٦٠) محمد جميل باروت، هامش ص ١١٥.
- (٦١) المصدر السابق، ص ١١٨.
- (٦٢) الأديب، العدد ١٢، ١٩٥٣، ص ٣-٩. وكذلك رسالة السياب إلى سهيل إدريس في ٢٥/٣/١٩٥٤. رسائل السياب، ص ١٠٥. أما مقالة كاظم جواد ضد البياتي فقد ظهرت في مجلة الآداب، ع ١٩٥٤، ص ٣٣-٣٦.
- (٦٣) (بين عبد الوهاب البياتي وت. س. إليوت) الأديب، مارس ١٩٩٥، العدد ٣، ص ٢٢-٢٣. وكذلك ص ٢٤ من كتابه عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ١٩٥٥.
- (٦٤) أعمال مؤتمر روما، ص ٢٠٨-٢٠٧ بالنسبة إلى الإشارة التالية.
- (٦٥) مجلة شعر (عدد ٣، السنة الأولى، ١٩٥٧)، ص ١٠٩-١١٥.
- (٦٦) محمد جمال باروت، ص ٦٨.
- (٦٧) محمد جمال باروت، ص ٦٨.
- (٦٨) مثل مقالة رينه جشي في مجلة شعر، عدد ٤، خريف ١٩٥٧، ص ٩٠، وقؤاد رفقة (مجلة شعر ١٣، كانون الثاني ١٩٦٠، ص ١١٤) حول عناصر القصيدة الحديثة.
- (٦٩) مجلة شعر، عدد ١٩، صيف ١٩٦١، ص ٩.

- (٧٠) الحرية والطوفان، دار مجلة شعر، ١٩٦٠.
- (٧١) أقمعة الحقيقة وأقمعة الخيال، الحرية والطوفان، ص ١٣٦.
- (٧٢) أعمال مؤتمر روما، ص ٧١.
- (٧٣) هذا التاريخ يورده كمال خبير بك على أنه محاضرة الخال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (ط ١، بيروت: المشرق، ١٩٨٢) ص ٦٣، ويقول بنيس (إن الخال يحدده بنهاية ١٩٥٦)، ص ١٢ - ١٣ هامش ٢٤، ٢٧.
- (٧٤) وردت مداخلة ستيفان سبنر في أعمال مؤتمر روما، ص ١٩٢ - ١٩٤.
- (٧٥) محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص ٢٨، ٨٤، ٩٧.
- (٧٦) Harold Bloom, The Anxiety of Influence oxf, u. p. 1966
- (٧٧) يراجع في مفهوم الخيال لدى ابن عربي ومقارنته بالنظرة الرومانسية، جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (الدار البيضاء: المركز الثقافي، ١٩٩٢) ص ٤٨ - ٥١.
- (٧٨) الشعرية العربية، ص ٨٦ - ٨٧ تلاحظ ضرورة قراءة بنيس وملاحظته في أن (العبور إلى الرمزية الفرنسية لم يكن مباشرا لأن سيد عقل كان قبله منتغلا في بناء شعر رمزي)، ص ٤٢.
- (٧٩) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٤، ٥٥، ١١٤.
- (٨٠) مجلة الأديب، العدد (٩)، ص ١٢.
- (٨١) عن خريف ١٩٦٠. (لن) (بيروت: المؤسسة الجامعية، ط ٢، ١٩٨٢).
- (٨٢) تستخدم ترجمة زهير مفامس للكتاب الصادر عن دار المأمون ببغداد ١٩٩٣، ويراجع أيضا كاظم جهاد: أدونيس منتحلا (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق ١٩٩١) كتسبيب آخر ولقصد مغاير.
- (٨٣) يشير قوبعة إلى جملة - فرارين عن قصيدة النثر وهي تخلق شكلها الذي تريده كالنهر الذي خلف مجراه، ويجري مقارنات عدة مع برنار. يراجع مقاله في علامات، يونيو ١٩٩٤، (جماعة مجلة الشعر وقصيدة النثر الفرنسية)، ١٠٦ - ١٠٧، و ١٠٨ - ١١٢.
- وكذلك محمد ديب في تأكيد ما جرى الذهاب إليه في أن الوعي بالخطاب الصوفي لدى أدونيس لاحق، لا سابق، ويقترب بـ (مواقف) لا بـ (شعر). يراجع مقاله (الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والرافد العربي)، علامات، ج ١٢، يونيو ١٩٩٤، ص ١٦٢.
- (٨٤) يراجع بلوم في Poetry and Repression الصادر عن (N. H. : Yale, Up, 1976)، ص ٢٦ - ٢٧.



المثاقفة الإليوتية

خلدون الشمعة*

إلى الحد الذي يمكن معه رصد ملامحه وخصائصه التكوينية من حيث هو مثاقفة قصدية واعية لذاتها self-conscious.

غير أن الإشكالية التي تتصل بدور المثاقفة الإليوتية، والتي نعتقد أنها لم تل حظها من الفحص النقدي، تتصل بعملية تحقيب القصيدة الحديثة modern عمومًا والحدثية modernistic تحديدًا.

إذا كانت الخمسينيات والستينيات قد شهدت حقًا ثورة لا سابقة لها في الشعر العربي، أسهمت في صياغة تعريف جديد للقصيدة العربية الحديثة، فكيف تحقق ذلك في تلك المرحلة بالذات؟

من الجلي، أن ذلك التعريف الذي أصبح شائعًا خلال العقدين الآنفى الذكر، كان حصيلة النظر في القصيدة العربية الحديثة باعتبارها مشكلة اجتماعية وفلسفية وجمالية. وذلك لأن القصيدة نفسها، بدأت بفعل الاتصال بالأدب

لعله ليس من قبيل المبالغة القول إن أهمية الدور الذي لعبه «إليوت» T.S. Eliot الشاعر والناقد معًا، في تجربة الشعر العربي الحديث، إنما تتجلى في كونه يمثل جزءًا مركزيًا من عملية مثاقفة acculturation قصدية وشاملة.

والمقصود بالمثاقفة استحواذ فرد أو جماعة على خصائص حضارية من خلال الاتصال الثقافي المباشر والتفاعل الذي يعقبه.

وأما عناصرها فتشتمل على القيم والتقنيات والاستراتيجيات النصية والتعديلات التي تطرأ عليها، عندما نوضع في سياق تجربة حضارية مغايرة. وبعبارة أخرى، فإن تأثير إليوت على الشعر العربي الحديث، كما أصبح مسلمًا به لدى الباحثين والنقاد المعاصرين، يكاد يكون جوهريًا وحاسمًا

* ناقد سورى يعيش في لندن.

والخمسينيات: «عندما كان قد بدأ يلوح قديماً Old-fash-
ioned حلت محله أعمال جيل أودن وفيليب لاركن»^(٣).

بل إن الإثارة التي كان ينطوي عليها اكتشاف العديد
من الشعراء والنقاد العرب، في فترة الخمسينيات، لشعر إليوت
بدت للقارئ المطلع على حد تعبير المصدر نفسه: «تتسم بشيء
من السذاجة وضيق الأفق»^(٤).

ويعمل بدوى رأيه بالإشارة إلى أن:

قضية الواقعية الاشتراكية تقدم مثلاً آخر على
ذلك، هذا على الرغم من أن الفجوة بين
الطرفين هنا، هي نفسها تلك التي تفصل بين
جيل الحرب الأهلية الإسبانية وجيل ما بعد
الحرب^(٥).

آية ذلك كله - دون أن نحمل الرأي أكثر مما
يحمل - أن المشاقفة الإليوتية التي شهدتها الشعر العربي
الحديث كانت تمثل نوعاً من التبعية الثقافية ذات الإيقاعات
الموازية للتبعية الاستهلاكية، والتي تتغير على منوالها. غير أن
هذا التقييم لا يفسر كيف استحوذت المؤثرات الإليوتية، في
ذلك الفضاء الدلالي الذي أصبحت فيه القصيدة قصداً
حديثاً، عاملاً فاعلاً على مستوى الثقافة الشاملة.

لماذا إليوت بالذات؟

وهل صحيح أن تلك القصيدة كانت من النوع الذي
يمكن وصفه بالجزافي arbitrary؟

وهل بإمكاننا الزعم أن الدور الذي لعبه إليوت في
تكييف عملية النمو الداخلي في القصيدة العربية الحديثة
لدى السياب والبياتي والملايكة وأدونيس ويوسف الخال
وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وسعدى يوسف، على
سبيل تعداد القلة لا الحصر، كانت حصيلة قصيدة جزافية،
هي أقرب إلى المصادفة العمياء منها إلى التعبير عن استجابة
واعية أو غير واعية لبوادر في التحول على صعيد المتلقي؟
ولماذا استجاب هذا المتلقي لهذا النوع من الشعر بالذات، بهذا
القدر من الاستجابة التي أسهمت في عملية التكييف
الجذرية في الحساسية الشعرية، كما تبدو الصورة الآن، بعد
مرور أكثر من ثلاثة عقود، ولم يستجب بالقدر نفسه على
الأقل لشعر الواقعية الاشتراكية، على الرغم من ارتفاع وتيرة
التظير الإيديولوجي القومي في بعض الأحيان؟

العالمى تخلق، آنذاك، نوعاً من الفراغ أو الفضاء الدلالي
(السيماتى) semantic vacuum الذى استوجب إعادة نظر
نقلية، فى ضوء علم دلالات الألفاظ وتطورها. وبالفعل
كان النقاد، والشعراء النقاد العرب تخصيصاً، منهكمين فى
محاولات مضنية تستهدف التعريف والتصنيف، تؤرقهم
ضغوط الباحثين الإيديولوجيين الماركسيين والقوميين حول
وظيفة إيديولوجية واجتماعية للشعر، تفرق بينه بوصفه نمطاً
مستمراً ومتواتراً perennial mode بمثل ديوان العرب، وبينه
بوصفه نمطاً معرفياً حداثياً مغايراً ومتجاوزاً.

كما أن ذلك الفضاء الدلالي (السيماتى) الذى
استوعب الثقافة الإليوتية القصصية، تزامن بدوره مع حركة
الحلقة التي كان من أبرز خصائصها التي شهدتها
الخمسينيات، على حد تعبير باحثة معاصرة:

تحلل افتراضات تعود إلى عهود مضت، تتعلق
بالشكل والأداء الشعري والمواقف التقليدية في
الشعر. كما شهدت نضالاً طويلاً حقاً في
الشعر العربي الحديث، لاجتياز حدود القيود
المحلية والقومية نحو الفضاء العالمى للفن^(٦).

ويمكن تحليل بعض جوانب تلك الثقافة بالإشارة إلى أن:

الهباج السياسى الذى كان العامل الرئيسى فى
إطلاق التغيرات الأولى فى الروح والمنهج والأداء
والأسلوب والموضوع، فى الشعر العربى فى القرن
التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لم يعد قادراً
على الاستمرار بنفسه كمؤثر رئيسى على الناحية
الفنية فى القصيدة. ذلك أن العوامل الأخرى
كان لها أثرها بحيث إن جماع تجربة الفرد
القومية والاجتماعية والثقافية والفنية هو الذى
حقق التغيرات الهامة والخطيرة فى
الخمسينيات^(٧).

وإذا كان هذا التقدير للمثاقفة يبدو مبالغاً فيه للوهلة
الأولى، فإن مصطفى بدوى، الباحث فى الشعر العربى
الحديث، يؤكد أنها كانت مثاقفة إليوتية قصصية غير مبررة.
فقد انكب الشعراء على دراسة إليوت فى نهاية الأربعينيات

وأما القصص الذي ينطوي على صلة مباشرة بالتراث المسيحي والعبراني، فقد شكل المصدر الثاني من مصادر الحركة التموزية. وتفرع عن ذلك صورة المهدي، مسيح التراث الإسلامي، الذي سيعود ليملاً الأرض نوراً وعدلاً.

وأما المصدر الثالث، وهو يتصل بالاستراتيجيات النصية، أى بالأيديولوجيا وبالتقنية معاً، فتتمثل في الشعر الإنجليزي، خصوصاً شعر ونقد تى. إس. إليوت وإديث سيتويل.

وقد رأى الباحث أن هذه المصادر الثلاثة المتباينة: الميثولوجيا القديمة في الشرق الأوسط، والشخصيات في القصص التوراتي والإنجيلي والقرآني، والشعر الإنجليزي، لم تلبث أن تحكمت بمسار تطور الشعر العربي الحديث عموماً، والحركة التموزية على وجه الخصوص.

غير أنني أزعج أن ما دعوته بالفضاء الدلالي الذي امتد بين فترتي الخمسينيات والستينيات، كان حصيلة لثلاثة عوامل متضافرة، هي:

أولاً: فقدان الدلالة أو القصد، على نحو تدريجي، من مصطلح القصيدة العربية، في مرحلة جائشة من التحول والتغير والاستيعاب.

ثانياً: التفعيل الإداري لعملية ثقافة قصيدة شاملة، استهدفت استكناه جوهر الحدائية modernism الأوروبية وتقنياتها، باسم التكيف الطوعي مع فكرة عالمية الأدب.

ثالثاً: بروز الفن الروائي في الأدب العربي، النموذج وفق عينات أوروبية، بروزاً سهلاً تقبل فكرة عالمية الأدب وأدواته الإجرائية المحدث، حتى في ما يتصل بفن الشعر، ديوان العرب الأثير عبر العصور.

هذا الفضاء الدلالي في مصطلح القصيدة العربية الحديثة، إذن، لم يكن مجالاً سجالياً ملأته عناصر الثقافة الإليوتية القصصية وحدها، وإنما تُتاح في الوقت نفسه فرصة ظهور عمليات تأثر شعوري، على مستوى الحساسية، بالنمط الإليوتي، باعتباره يمثل مفهوماً حدائياً سائداً في الأدب العالمي.

الحال أن البعد المعرفي الأسطوري لدى إليوت لعب دوراً بارزاً في إثارة الاهتمام بشعره. وقد ظهرت في عام ١٩٥٧ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا للجزء الخاص بأدونيس من كتاب (الفصن الذهبي The Golden Bough) الذي اعترف إليوت بتأثيره عليه في كتابة قصيدة «الأرض الياب»^(٦).

وكان العالم الأنثروبولوجي السير جيمس فريزر مؤلف (الفصن الذهبي) قد أبدى اهتماماً استثنائياً خاصاً بالديانات القديمة، وبآلهة وأساطير تموز وبعل وأدونيس في سوريا الطبيعية، وبالأساطير والآلهة الإغريقية والرومانية التي اعتبرها من قبيل «شعر الدين»^(٧)، وذلك حسب المعنى الشامل للمصطلح المتعلق بالأنماط البدائية التي تنطوي عليها ظاهرة التدنن تحديداً.

وتجدر الإشارة، في هذا السياق، إلى ما دعاه جبرا إبراهيم جبرا بـ «الحركة التموزية» في الشعر العربي الحديث. فقد كان لهذه الحركة، التي أفادت بدورها من (الفصن الذهبي) ومن اهتماماته بأساطير الشرق الأدنى وآلهته القديمة، والتي ضمت كلاً من الشعراء خليل حاوي وأدونيس، وبدر شاكر السياب، وجبرا إبراهيم جبرا، ويوسف الخال - أثرها المميز في تحقيق الثقافة الإليوتية.

ويدرج نذير العظمة، في دراسة حول «الحركة التموزية وأثر إليوت على بدر شاكر السياب»^(٨)، أربعة مصادر رئيسية لهذه الحركة: الأول هو النقلة التي حدثت من الدين إلى القومية في الحياة السياسية للمرحلة، وتحديداً إلى تراث ما قبل الإسلام الذي اعتبر جزءاً من تراث المنطقة. وقد سبق لبعض المنظرين أن لفتوا الأنظار إلى هذا المصدر الذي كان في حكم المهمل^(٩).

وهكذا أصبح العديد من الآلهة والإلهات كبعل، إله الخصب والقوة، وعشتار نظير أفروديت، وتموز نظير أدونيس في الميثولوجيا اليونانية، وثيق الصلة بالجانب الروحي والثقافي في النهضة العربية.

وقد أصبحت هذه الأجهزة الأسطورية، أو الميثولوجيات الشرق أوسطية، بالنسبة إلى الشعراء المحدثين، رموزاً أساسية للحياة والموت في لغة وصور الشاعر الحديث.

السابقة الشعرية الأولى في استخدامه لأساطير العالم القديم في شعرنا العربي الحديث، إنما كانت سابقة الشعرية هي كيفية التناول والتوظيف، وفي الطريقة الذكية لاختياره الرموز التي تضيف على التجربة الشعرية البعد الإنساني المطلوب. وإن كانت من سابقة أخرى تذكر له فهي ريادته لتوظيفها في حركة الشعر الحر التي مهد لها طريق هذا الاستخدام^(١٢).

وهكذا، فإن صلة السياب برواد حركة التجديد في الشعر العربي الحديث، من أمثال: المازني والعقاد والياس أبي شبكة وأحمد زكي أبي شادي وعلى محمود طه، الذين كان يقرأ لهم، يمكن تبينها بوضوح: في «المنهج الأسطوري في شعرهم»^(١٣).

كما يمكن التعرف على نظرة السياب إلى أبي شبكة في مقدمة مجموعته المبكرة: (أساطير). وأما رأيه في أبي شبكة وأحمد زكي أبي شادي وعلى محمود طه، فقد تطرق إليه في مقالته: «الالتزام والالتزام في الأدب العربي الحديث» التي ألقاها في مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأول سنة ١٩٦١^(١٤).

وقد كان لريادة هؤلاء الشعراء في استخدام الإشارات الأسطورية Allusions^(١٥) الإغريقية والرومانية والدينية، دورها المباشر في:

بحث السياب عن بدائلها الشرقية أو إكسابها - إن تعذر ذلك - الوشاح الشرقي في ضمها إلى إشارات الرموز الأكديّة والكنعانية في مرحلته التي سميت بالتموزية^(١٦).

غير أنه ليس من المبالغة القول بأن إشاعة هذا الاستخدام للإشارات الأسطورية التي اعتمدت تقنيات القناع Persona، والتي أدخلت بدورها لعبة الأصوات والأداء الحوارى إلى القصيدة العربية الحديثة عموماً، ربما كانت نتيجة من نتائج المثاقفة الإليوتية، بقدر ما كانت سبباً من أسبابها. وإذا كان صحيحاً حصر مصادر شعر السياب، في ستة مصادر أساسية كما أسلفنا، ونعني بها كتاب (الفنن

آية ذلك كله أن المثاقفة الإليوتية تحققت أيضاً، في بعض جوانبها على الأقل، على مستوى التناص الذي يعود اليوم مضطراً إلى مفاهيم التأثير وإعادة النظر. فهو يوجد بفعل وجود نخبة من المشاهير، والتداخل بين أعمال أفرادها، وكذلك عمليات إعادة بث هذه الأعمال^(١٧).

وبعبارة أخرى، يمكن التذكير على مستوى آخر - يمت إلى الشعر بقراءة سلالية - هو الفكر، أن:

نيتشه لم يقرأ كيركجارد، ولكن يمكن بلا شك قراءته وكأنه فعل ذلك. إلا أن تيارات تناصية أقوى كثيراً، وجدت بين شوبنهاور ونيتشه، وبين نيتشه وهيدجر، نظراً لأن ثمة تأثيراً واستمراراً وتفاعلاً وانحساراً وإعادة نظر، وفعل قراءة قويا بين أعمالهم^(١٨).

ولعل تيارات التناص التي تنتمي إلى التقليد الحدائي السائد في الخطاب الشعري العربي كانت تعتمد سميّاً مركزياً هو الأسطورة التي استخدمها إليوت، وفق نظريته في المعادل الموضوعي. وتعليل ذلك يقدمه باحث عربي في أواخر الخمسينيات، على النحو التالي:

إن الشاعر المعاصر، السائر على النمط الإليوتي، والواقع تحت تأثير المناخ الإليوتي - عن وعي أو عن غير وعي - يرمى إلى سد الثغرة التي تفصل بين عالم الخراب، كما يراه، وبين العالم كما يريد. ويتمناه أن يكون وكما يتصوره؛ إذ تسوده القيم والتقاليد التي يدعو إليها ويعتقد بأنها طريق الخلاص. أي أن الشاعر يصور لنا العالم الأزل، ويغني العالم الأفضل، عابراً من التصوير إلى الغناء على جسر الأسطورة والرمز^(١٩).

وبالطبع، فإن التحول الذي تحقق، كما أسلفنا، في فضاء دلالي يتصل بمفهوم الحدائنة الشعرية نفسه، لم يكن مفاجئاً. ففي ما يتعلق باستخدام الأسطورة نفسه، لم يكن السياب، بصفته أحد أبرز رواد الشعر الحديث، كما يوضح ناقد معاصر، يشكل:

الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها (٢٢).

وأما المنحى الثانى، وهو المتعلق بإنشاء علاقة جديدة بين النص والهامش، ونعنى به تجربة إضافة الهوامش والإحالات التاريخية والمكانية فى آخر القصيدة، والتي تنهض عليها علامات تناص ثرية وذات طبيعة دلالية متعددة، فإن من الضروري أن نذكر بأنها تمثل تجربة لم تكن مألوفة، إذا لم نقل مستنكرة فى الشعر العربي، حسب التقاليد المؤسسية المعروفة.

كما أن من الضروري اعتبارها حصيلة منطقية للأهمية الاستثنائية التي تصل حد المغالاة أحياناً، والتي أولاها الشعر العربي الحديث لتقنية الإشارة والقناع. وهكذا أصبح الهامش، فى وقت لاحق، جزءاً بنيوياً مكملًا لعمليات القراءة النصية والتأويل hermenutics والفحص النقدى للقصيدة العربية المعاصرة عموماً، تماماً كما هو الشأن فى قراءات الشعر الإليوتى الذى اعتبره بعض النقاد الحدائين الغربيين مثقلاً بالهامش التفسيرية، وخاصة فى «الأرض اليابسة».

١ - الثقافة السلبية:

وبالمقابل يمكن، فى سياق رصد المؤثرات الإليوتية، سبر ما سادعوه بـ «الثقافة السلبية» أو «الثقافة الأخرى». فقد كانت هناك ردود أفعال قصدية واعية، استهدفت مجابهة المؤثرات الإليوتية، وبخاصة «الأرض اليابسة»، كما نرى فى هذا المثال الشعرى المبكر الذى يقدم فيه البياتى قصيدة من نوع الباروديا parody المصغرة، أى المحاكاة التهكمية الساخرة التى تعود إلى عام ١٩٥٨:

إلى ت. س. إليوت

لا شاعر آفاق

لا عشاق

لا شهداء

لا قطرة ماء

لا طاحونة

فى هذى الأرض الملعونة

الذهبي)، وأساطير العالم القديم، والكتاب المقدس، والتجربة الإليوتية، والتجربة السيتويلية (نسبة إلى إديث سيتويل) فإن من الصحيح أيضاً أن معظم هذه المصادر وجد طريقه إلى القصيدة العربية الحديثة، عبر القراءات المتعددة لإليوت، المترجم إلى العربية، وعلى نحو مباشر أيضاً.

وأما السبب الذى يمكن أن يفسر إقبال الجيل الشعرى المؤسس للحدائنة العربية على هذا المصدر بالتحديد، فيعزوه السياب إلى أن الشعراء الذين ينتمون إليه:

رأوا كيف استطاع شاعر غربى أن يفيد من رموزهم كرمز تموز وأوزيريس، فنبههم إلى أمر كانوا عنه غافلين^(١٨).

ولهذا، فهو يشير إلى ما كان لقصيدة «الأرض اليابسة» تحديداً من «أثر كبير على الشعر الملتزم فى الأدب العربى الحديث، الشيوعى وغير الشيوعى، الرديء منه والجيد على السواء»^(١٩).

إلا أن أحد الباحثين العرب يرى فى تلك الشهادة «تعميماً قسرياً شمولياً»^(٢٠). وهذه الملاحظة، فى رأى، تغفل منحيين مهمين فى الثقافة الإليوتية:

الأول يتعلق بتقنية الإشارة والقناع Allusion، الآنف الذكر، التى تعتبر إحدى أهم آليات (ميكانيزمات) الحدائنة عموماً، والتى تنضوى على عملية استدعاء أو استحضار أو استرجاع، تستهدف إشراك القارئ فى تجربة الشاعر الشخصية من جهة، وفى المحمول المعرفى الذى تستحوذ عليه الإشارة أو القناع من جهة أخرى. ولعل استخدامات البياتى الكثيرة لهذه التقنية التى تجلت فى «الأرض اليابسة» وفى قصائد إليوت الأخرى، تمثل تنوعاً آخر عليها قد يتسم بشئ من المفارقة، إلا أنه يذكرنا بالثقافة الإليوتية فى إطارها المعرفى الشامل^(٢١).

فالقناع، كما يعرفه البياتى:

هو الاسم الذى يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرداً من ذاتيته؛ أى أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يتعد عن حدود

سبراً للحضارة الإنسانية على إطلاقها، وليس الغربية على وجه التحديد. وقد أدى هذا إلى ذلك النوع من الأداء المعارض والقائم على التقابل والتضاد، في مثال البياتي. وأما السياب فقد أمدته هذه القراءة التأويلية لقصيدة إليوت بأدوات تقنية عززت نبرته التشاؤمية ومنحتها بعداً تاريخياً وأسطورياً.

ولكن المثاقفة الإليوتية، على أية حال، تمكنت من نقل الخطاب الشعري الحديث والنظرية النقدية التي سبقتها أو لازمتها أو أعقبته، إلى مرحلة متقدمة من التفاعل مع الآداب الأوروبية والأمريكية. بل إن المثير فيها أنها وصلت إلى حد أصبحت معه، في سيطرتها على آليات (ميكانيزمات) الاتصال المباشر وغير المباشر بين الأدبين العربي والغربي، تعتبر ملء الفراغ الدلالي في القصيدة الحديثة مسألة هي من قبيل الاستجابة الطبيعية لتحديات الصيرورة الحدائية نفسها. وهكذا، يكتب ناقد في أواخر الثمانينيات عن الشاعر السوداني محمد عبد الحى في ديوانه (حديقة الورد الأخيرة) قائلاً إنه: «يؤدى دوراً جديداً في الأدب السوداني يشبه ذلك الدور الذى أداه تى. إس. إليوت بالنسبة للأدب الإنجليزي»^(٢٤).

ويضيف: «ربما اقتبس (عبد الحى) هذا الموقف من إليوت فى قوله:

ها أنا والموت جالسان

فى حافة الزمان

وبيننا المائدة الخضراء

والنرد والخمرة والدخان

من مثلنا هذا المساء ؟

ويفسر هذا الأداء الإليوتى وكأنه قد أصبح جزءاً من عملية تناص مألوف: «ومن المعروف أن السياب اقتبس هذه الفكرة أيضاً»^(٢٥). ويتابع فى مكان آخر:

انظر إلى قول إليوت: (ترجمة صاحب الدراسة):

نيسان يا أقسى الشهور

تنجب إليك من الأرض الميتة

أرض الدينونة

أرض الصلوات الخرساء

أرض الأموات

الغرباء

الأشرار

فتعال ، تعال !

حيث الأسماك

حيث الشعراء ،

الشهداء

الأحياء

فى مدن الفقراء الكبرى

فى المجرى

فى الأعماق

يحترقون

ينتظرون

فى الساحات الملتهبة

بعيون مكتئبة

تعال ، تعال !

فهناك رجال

ينتظرون

يحترقون

ليضيئوا المدن الأرضية

ليغنوا الحرية»^(٢٣).

والحال أن هذه القصيدة من ديوان (عشرون قصيدة من برلين)، تثير فى الأذهان أجواء الاستقطاب الإيديولوجى الحاد الذى كانت تمر به الحدائة الشعرية العربية، حيث كانت مجلة (الثقافة الوطنية)، التى ظهرت فيها، تمثل الالتزام الماركسى والواقعية الاشتراكية، بينما مثلت مجلة (شعر) تجربة الانفتاح على الشعر الغربى، الإنجليزى والفرنسى والأمريكى، فبشرت بالحدائية modernism أى حركة الحدائة الأوروبية تحديداً. وأما مجلة (الآداب) فمثلت قطباً روج للحدائة modernity من منطلقات قومية، أى بصفتها تبشر بتجديد يتصل مع التراث بأسباب.

ومن الملاحظ أن تداول «الأرض الباب» كان، فى كثير من الأحيان، يصدر عن تأويل للقصيدة باعتبارها تقدم

تمزج الذكريات بالرغبة

وتوقظ الجذور الخاملة بمطر الربيع^(٢٦) .

ويلتقط عبد الحى هذا الخيط فيقول:

مفسولة كل الحواس فارحلى مع الطيور
يا روح حرة.. فلن مطر الربيع أيقظ الجذور
من بين صخور الزمن المهجور .

ويتساءل الناقد: «ولا ندرى بالطبع هل هى مصادقة، أم تناص مقصود، أو غير مقصود يطلع من اللاوعى؟»^(٢٧) .

٢ - الترجمة الحضارية:

إن الخطاب الشعرى الجديد عموماً، وفى مشاقفته الإليوتية تحديداً، لم يعد قابلاً للسبر والفحص التقديين إلا عبر علاقات التناص التى أصبحت تربط النص بنصوص أخرى. بل إن الأمر ليتجاوز، فى بعض الأحيان، الاستعارة المقصودة أو غير المقصودة، إلى أفق تعبيرى مواز؛ أى يحقق ما سادعوه بـ «الترجمة الحضارية cultural restatement» .

وبعبارة أخرى، فإن التناص أصبح، بهذا المعنى، ينحو منحى مورفولوجياً يوائم عملية نقل النص إلى حاضنة حضارية جديدة.

وإذا كان السياب، حسب ناقد معاصر:

كبح كثيراً من مؤثرات الشعر الغربى، ووقف دونها حتى لا تظهر فى شعره، وكذلك نازك الملائكة.. فإن عبد الصبور كان أكثر تساهلاً منهما تجاه هذه المؤثرات. ففى قصيدته «الملك لك»، يبدو تأثير إليوت واضحاً حتى فى عنوان القصيدة^(٢٨) .

فقول إليوت: «لأن الملك لك - For thine is the king

dom يجعله عبد الصبور عنواناً لقصيدته. بل إنه يعتمد على العديد من الرؤى التى استخدمها إليوت بعد أن (شرّقها) لتكون منسجمة مع البيئة الثقافية والموروث الدينى. فالشجرة والعمود المهشم وأصوات الريح والنجم الخافق... تتحول إلى رؤى شرقية: نار، آخرة، سندباد، غول، عاصفة، مارد:

وأحلم فى غفوتى بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة
وبالسندباد، وبالعاصفة
وبالغول فى قصره المارد
وأصرخ رعباً
وتهتف أسمى باسم النبى .

إن ما دعوته بـ «الترجمة الحضارية» ربما يعمل، بطريقة ما، ما يلاحظه الباحث من تجنب عبد الصبور للمقاطع التى يتعمق فيها إليوت العقيدة الدينية؛ إذ لا مكان لها فى بيئة قصيدته التى التقطها من المحيط الشعبى.

وهذه التجربة التى هى أقرب إلى ترجمة «الاستبدال»، أو إعادة أداء معين بأداء آخر يوازيه restatement، تذكرنى، من حيث فضائها الإجرائى على الأقل، بمحاولة فريدة قام بها الشاعر الأمريكى عمر باوند، ابن الشاعر الكبير إزرا باوند، مكتشف إليوت، عندما قدم فى كتابه (Arabic & Persian Poems - قصائد عربية وفارسية) ترجمة غير مألوفة لنصوص شعرية من الأدبين العربى والفارسى، أقام فيها علاقة «استبدال» داخل عملية التناص؛ فحلت الإشارات الرمزية allusions الأدبية والاجتماعية الغربية فى النص المترجم إليه، محل نظيرتها العربية والفارسية فى النص المترجم عنه^(٢٩) .

والحال أن الفرق بين محاولتى عمر باوند وصلاح عبد الصبور يظل قائماً. إلا أن المرء لا يستطيع - مع ذلك - أن يتجاهل وجود تشابه يكاد يصبح تماثلاً بين المقاربتين المذكورتين، على اختلاف مقاصدهما وتباين غاياتهما. هل يصبح التمايز، إذن، اختلافاً كيفياً وليس نوعياً، عملية تناص مقصودة، وأخرى غير مقصودة، تتوسل الإبداع سبيلاً للتمويه؟

آية ذلك كله أن سيرورة المشاقفة الإليوتية، وكذلك صيروتها الشعرية فى الخطاب الحدائى العربى، قد بلغت حدّاً من الإبانة والوضوح، يمكن معه رصد ملامحها وخصائصها التكوينية فى العناصر النقدية والأدائية التالية:

٣ - المنهج الأسطوري:

هناك، أولاً، المنهج الأسطوري الذي أصبح، مع نشر قصيدة «الأرض اليباب» لإليوت ورواية «يوليسيس» لجويس في عام ١٩٢٢، أهم تطور يشهده الأدب الإنجليزي في القرن العشرين. فقد كان هذان الأديبان المتميزان يستهدفان، في تلك الفترة الحرجة، الفاصلة بين الحربين العالميتين، البحث في طريقة جديدة في الأداء الفني، وإعادة ضبط وتشكيل العواطف التي لا تتصل إحداها بالأخرى بعلاقة سبب ونتيجة في إطار يستوعب التجربة. وأتذاك أوضح إليوت أنهما عثرا على تلك الطريقة الجديدة في ما أسماه بـ «المنهج الأسطوري».

وكان اعتماد إليوت في «الأرض اليباب» على الصورة المرتبطة بأنماط أسطورية عليا archetypal image أى ذات العلاقة باللاشعور الجماعى (حسب تعبير كارل جوستاف يونج) كأساطير الخصب والولادة والموت والبعث، كما تجلت في كتاب (الفنن الذهبي) - بمثابة محرض خطير لكل من السياب والخال وحاوى وأدونيس وعبد الصبور على التماس الرمز الأسطوري.

وقد ترجم جبرا إبراهيم جبرا - كما أسلفنا - جزءاً من (الفنن الذهبي) باعتباره يبحث في الأساطير الشرق أوسطية ويرتبط بتراث المنطقة، فلفت الأنظار إلى أسطورة تموز والبعث إلى حد أن بعض النقاد والباحثين لم يجد مناصاً فيما بعد، من إطلاق مصطلحه: «الشعراء التمزوزيين» على مجموعة متميزة من رواد الشعر الحديث.

ونضرب مثلاً على الصورة ذات الأنماط الأسطورية العليا بقصيدة «جيكور والمدينة» لبدر شاكر السياب، حيث ينعكس تأثير إليوت في «الأرض اليباب». غير أن من الإنصاف القول إن مدينة السياب تحولت في يئتها الشعرية والأدائية الجديدة إلى مدينة مغايرة في جوهرها للمدينة الإليوتية.

وأما الخصيصة الثانية التي تأثر بها الشعر العربي الحديث، فهي فكرة «المعادل الموضوعى» التي طرحها إليوت في مقالته «هاملت ومشكلاته» في عام ١٩١٩. يقول إليوت:

الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في الفن تكمن في إيجاد معادل موضوعى.. أى بكلمات أخرى، مجموعة من الأشياء.. موقف، سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صيغة لتلك العاطفة نفسها لدى القارئ.

وبعبارة أخرى، فإن المعادل الموضوعى هو من قبيل رفض بعض صيغ التعبير المباشر التي شاعت في تجربة الرومانتيكيين الإنجليز والتي يضرب المثال عليها بقصيدة «الحن الهندي» للشاعر «شيلي»، حيث يقول:

«أموت، أفقد الإحساس، أتهاوى».

ولا ريب أن الشعراء العرب الحدائين رأوا في تلك الفكرة النقدية مخرجاً مناسباً من المأزق الذي وقع فيه الشعراء الكلاسيكيون المحدثون الذين كان بعضهم قد تأثر بذلك النوع من الرومانتيكية الأوروبية ذات المنزع «الستمنطالى» المفعم بالميوعة العاطفية والتهويل.

ولعل أحد النماذج العفوية المبكرة التي حاولت تطبيق فكرة «المعادل الموضوعى» قصيدة «الحزن» لصلاح عبد الصبور من ديوانه (الناس فى بلادى):

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف
ورجعت بعد الظهر فى جيبي قروش
فشربت شايًا فى الطريق
ورنقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرين ..

ومن الجلى أن هذه القصيدة تومئ أيضاً، بوصفها نموذجاً تطبيقياً، إلى ما كان إليوت قد أشار إليه فى دراسته: «موسيقى الشعر»، حول أهمية اللغة العادية، والمحكية تحديداً.

٤ - الإشارة القناعية:

وأما الخصيصة الثالثة التي تعتبر من أبرز المؤثرات الإليوتية التي أسهمت فى بلورة الخطاب الشعرى الحديث فى الأدب العربى، فإنها تتعلق بتقنية الإشارة Allusion وهى،

كما هو معروف، عبارة عن تضمين أسماء مباشرة أو غير مباشرة لأشخاص أو أماكن أو أحداث أو عناوين كتب يتخذها الشاعر وسيلة يتوصل بها، أو أقنعة يشير بها لدى القارئ ما تنطوي عليه من شحنات معرفية ثاوية في اللاشعور.

والحال أن الأدب الإنجليزي والأوروبي القديم يحفل بهذه الإشارات التي يميزها القارئ بسهولة. إلا أن إليوت وإزرا باوند وجيمس جويس استخدموا في الأدب الحديث إشارات شديدة الخصوصية، أو تعتمد على قراءاتهم وتجاربهم الخاصة، وكانوا مدركين أنهم يتوجهون بذلك إلى جمهور نخبوى محدود. ومع ذلك، فتزعة تزويد القصيدة بهوامش تفسيرية تعيد الإشارات أو الأقنعة إلى مهادها التاريخي والحضاري، تقليد اقتبسه الشعر العربي الحديث من إليوت، ومن قصيدة «الأرض اليباب» تحديدًا، وهي التي كان يوسف الخال قد ترجمها إلى العربية بالتعاون مع أدونيس في عام ١٩٥٨.

ولعل من الإنصاف القول إن تقنية «الإشارة» تطورت على أيدي بعض الشعراء بحيث كانت تستخدم على نحو تأويلي يتجاوز به الشاعر دلالاتها الأصلية. وينطبق ذلك على السياب قدر ما ينطبق على البياتي وأدونيس وخليل حاوي.

ومن الملاحظ أن البياتي على وجه الخصوص، كان قد بدأ يعتمد تقنية الإشارة هذه منذ ديوانه: (عشرون قصيدة من برلين). إلا أنه في (الكتابة على الطين) و(قصائد على بوابات العالم السابع)، استطاع أن يطور بعداً تأويلياً شخصياً ومتميزاً لأقنعه الإشارةية المتضمنة. فقد اشتملت هذه الأقنعة الإشارةية على كل من الخيام، والحلاج، والمتنبي، وهاملت، وبيكاسو، وناظم حكمت، وديك الجن، وطرفة بن العبد، ومدينة إرم ذات العماد، ونيسابور، وشيراز، وقرطبة، ودمشق، ومقامات الحريري، وألف ليلة وليلة، والأغاني، وترجمان الأشواق لمحبي الدين بن عربي.

٥ - التراث والموهبة:

وأما الخصيصة الإليوتية الرابعة التي أثرت في تجربة الشعر العربي الحديث فتتعلق بالربط بين التراث وبين أصالة الشاعر الشخصية. فمن الملاحظ أن شعراء الحداثة العربية،

السياب والملائكة والبياتي وأدونيس وحاوي والخال وعبد الصبور، نظروا إلى الحداثة ليس باعتبارها تمثل نقيضاً للتراث وإنما باعتبارها حصيلة للتفاعل بين التراث وبين أصالة الشاعر الشخصية.

ولعل مقالة إليوت الشهيرة: «التقاليد والموهبة الفردية» أن تكون مؤشراً نقدياً لفت أنظار الشعراء والنقاد العرب إلى أن الحداثة قد تعنى التمرد على التراث، ولكنها لا تعنى التخلي عنه. وإذا كان أدونيس يرى، على مستوى النظرية، أن الحداثة العربية لا يمكن تأسيسها إلا بالقطيعة مع التراث، فإن خطابه الشعري ربما يظل، خلافاً لذلك، أشد وعياً به واستلهاماً له من سواه. وبهذا الاعتبار يمكن القول إن محمد الماغوط وتوفيق صايغ، الشعراء الحداثيين، ربما كانا ينطلقان من قطيعة معرفية حقيقية مع التراث، ويحتفيان باستمرار بتقاليد الصوت الفردي الأقرب إلى الصوت الغنائي المتفرد، والمغاير على نحو ما، لنظرية إليوت في الشعر.

وتبقى خصيصة رابعة متضمنة في رأى إليوت القائل بأن الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية ولكنه هروب منها. أو بعبارة أوضح هروب من الذات. وقد تجلّى تأثير هذه الخصيصة في ظاهرة شيوع القصائد الطويلة في الشعر العربي الحديث، وذلك اقتداءً بشيوع نموذج قصائد إليوت الطويلة، والطويلة نسبياً، والمتعددة الأصوات، والبعيدة عن النفس الغنائي ذي الصوت الوحيد، كـ «الأرض اليباب» و«أربعاء الرماد» و«أربع رباعيات». بل إن قصائد أقصر كـ «أغنية العاشق بروفرورك» كان لها دورها اللافت والمُعَلِّم في تفعيل أجناس أدبية مستجدة في الشعر العربي المعاصر، كالمنولوج الدرامي الذي يغاير الصوت الغنائي الواحد المعبر عن أنا الشاعر. ونضرب على ذلك مثلاً بقصيدة «عين الشمس»^(٣٠) من ديوان (قصائد على بوابات العالم السابع).

٦ - تحليل الحساسية:

وأما الخصيصة الخامسة التي يكن تقريبها في المؤثرات الإليوتية، فهي تتصل بما أطلق عليه إليوت مصطلح «تحلل الحساسية dissociation of sensibility». وكان قد ابتكر هذا

إليوت الشهيرة حول «موسيقى الشعر»، حيث ناقش تأثير إليوت الشاعر والناقد، وترجم المقالة المذكورة في مستهل الكتاب.

غير أن الكلام عن المؤثرات الإليوتية ينبغي ألا ينسبنا حقيقة أن أحد أشد الشعراء الحدائين العرب عرضة لها، ونعني به السياب، كان تأثره حاداً وغير مباشر، ولا يقارن بتأثره الصريح بالشاعرة الإنجليزية «إديث سبتويل».

يقول في «أنشودة المطر»:

أصبح حتى - تثن القبور - من رجع صوتي
وهو رمل وريح .

ويقول إليوت في: «الرجال الجوف»:

أصواتنا الجافة عندما
نهمس معاً
صامتة ولا معنى لها
كالريح في العشب الجاف .

وهذا المثال شبيه من حيث نباهة وحذق الشاعر المتأثر، بتأثر يوسف الخال بإليوت القائل في «الأرض اليابسة»:

ديك واحد فقط وقف على أعلى السطح
كوكو ريكو كوكو ريكو

ويقول الخال في «البئر المهجورة»:

بغبا .. بغ
بغ .. بغا .. بغ ..
والكوى مغلقة والصور ينهار
ووجه الشمس زور
هي هي الأرض تدور
بغ .. بغا .. بغ ..

وفي السياق نفسه، نشير إلى قول صلاح عبد الصبور في (الناس في بلادى):

جارتى لست أميراً
لا ولست المضحك المراح في قصر الأمير

المصطلح في عام ١٩٢١، في مقالته حول «الشعراء الميتافيزيقيين» إذ رأى أن هؤلاء الشعراء، مثلهم في ذلك مثل كتاب الدراما الإليزابيثيين واليعاقبة: «يمتلكون حساسية تتمتع بألمة قادرة على التهام أى نوع من التجارب». وأنهم: «قدموا إدراكاً شهوياً مباشراً للفكر». وأنهم كانوا يشعرون بـ «فكرهم على نحو مباشر يماثل شم وردة».

وهكذا، فقد رأى إليوت أن معظم الشعراء الإنجليز كانوا يفكرون أو يشعرون، ولكنهم لم يكونوا يفكرون ويشعرون في عملية توحيد طرفي حساسيتهم.

ذلكم هو تحليل الحساسية الذي شن عليه النموذج الإليوتي في النقد والشعر حملة شعواء. وليس من قبيل المبالغة القول بأن رواد الحدائنة العربية، وخصوصاً السياب والبياتي وأدونيس وخليل حاوي، كانوا يعون هذا الموقف، ويدركون ما ينطوي عليه محموله الدلالي، سواء بتأثير من مقالات إليوت النقدية أو شعره أو الاثنين معاً. فقد كان للعالم الإليوتي دوره الخطير في استجلاء معالم حساسية شعرية حدائية واحدة، ذات تجانس نوعي، حساسية مضادة للانفصام بين الفكر والإحساس، سيطرت بقوة على الشعر الأنجلو- ساكسوني، إذا لم نقل الأوروبي كله.

تلك مؤشرات عامة حول الدور الإليوتي في الشعر العربي الحديث، يمكن سبرها والإبانة عنها من خلال أمثلة كثيرة تؤكد أن نظرة الشعراء الرواد إلى إليوت كانت جزءاً من نظرتهم العامة إلى موقعه من خارطة الحدائية ومثليتها الأوروبيين. فالخال، مثلاً، ترجم إليوت وباوند وعرف بيتس والرومانتيكيين الإنجليز. والسياب ترجم أراجون، وباوند، وإليوت، وسبتويل، وسبندر، وداي لويس، ودي لامير، وربلكه، ورامبو، ونيرودا. كما ترجم لويس عوض إليوت بعد أن تأثر به في قصيدته «كيريلايون» التي كتبها في كيمبردج عام ١٩٢٨. ولعل من أهم الدراسات التي تناولت موضوع المؤثرات الإليوتية، تلك التي أنجزها إحسان عباس ومحمد مصطفى بدوي وسلمى الخضراء الجيوسي وصموئيل موريه. بل إن محمد النويهي في كتابته: (قضية الشعر الحديث) الصادر في عام ١٩٦٤ لم يكتف بالدفاع عن ضرورة الشعر الحديث، وإنما اعتمد في كتابته أفكار مقالة

إننى خار ومملوء بقش وغيار

وأنا لا أملك ما يملأ كفى طعاماً .

ويقول إليوت فى «أغنية العاشق بروروك» :

لا لست الأمير هاملت ،

ولم يكن مقدراً أن أكون ..

... ..

... ..

فى بعض الاوقات أكاد أكون مضحكاً

بل أحرق فى بعض الاوقات

ويقول سعدى يوسف فى «قصيدة تركيبية» من ديوانه

(نهايات الشمال الإفريقى) :

للنساء اللواتى يرحن ويغدون فى حجرة

يتحدثن عن ميكائيل أنجلو !

وفى «أغنية العاشق بروروك» يقول إليوت :

النساء اللواتى يرحن ويغدون فى الحجرة

يثرثن عن ميكائيل أنجلو !

ويقول السياب فى قصيدته «ملال» :

وأكيل بالاقداح ساعاتى .

ويقول إليوت فى «بروروك» :

أحصى دقائق حياتى بملاعق القهوة .

وأما التكرار الذى يلجأ إليه إليوت، فقد ظهر لأول مرة

فى قصيدة «الكوليرا» لنارك الملائكة التى تعتبر أنها تؤرخ لبداية الشعر الحديث :

هذا ما قد مزقه الموت

الموت الموت الموت

يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت .

وفى «أغنية العاشق بروروك» يقول إليوت :

الضباب الأصفر الذى يحك ظهره على زجاج النوافذ

الدخان الأصفر الذى يحك خطمه على زجاج النوافذ

لعق بلسانه أركان المساء ..

... ..

والحق أنه سيكون ثمة وقت يكفى

الدخان الأصفر الذى ينزلق على طول الشارع

ويحك ظهره على زجاج النوافذ

ويقول إليوت فى «أربعاء الرماد» :

صل لاجلنا الآن نحن الخطاة وفى ساعة موتنا

صل لاجلنا الآن وفى ساعة موتنا

ويقول صلاح عبد الصبور فى «الناس فى بلادى» :

جبت الليالى باحثاً فى جوفها عن لؤلؤة

... ..

... ..

وما وجدت اللؤلؤة

سيدتى إليك قلبى واغفرى لى .. أبيض

كاللؤلؤة^(٣١) .

وأخيراً تحسن الإشارة إلى مفارقة لا تخلو من طرافة،

فى سياق البحث فى المؤثرات. فالسياب الذى ربما كان من

أشد الشعراء العرب الحدائين تمثيلاً للمثاقفة الإليوتية، حاول

فى هامش قصيدته: «إلى حسناء القصر» التى نشرها فى

ديوانه (أساطير) الصادر فى عام ١٩٥٠، أى فى الوقت الذى

كان يعتنق الماركسية، أن يرر أمام زملائه الشيوعيين قيامه

بتضمين عنوان «الأرض الياب» فى قوله :

فلتنبت (الأرض الخراب) على سنا النجم الحزين

صبارها .. إنا سنملا عالم الغد ياسمين .

وهكذا، فقد أشار فى هامش القصيدة إلى أن «الأرض

الخراب» : «عنوان قصيدة للشاعر الرجعى ت. س. إليوت» ..

إلا أنه، كما يوضح باحث معاصر :

لم يلبث أن ألقى هذه القصيدة من مجموعته،

حين أعاد طبع دواوينه بعد تخليه عن الانتماء،

وظل فترة طويلة يبحث عن ينبوع الذى يمكن

أن يكون قد أثرى تجربة إليوت الشعرية بتضميناته

واقتراساته المحورة، فاهتدى إلى أن العامل الفاعل

عند إليوت كان الوعاء الأسطورى^(٣٢) .

كما أن محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، أشارا

بدورهما إلى إليوت، على نحو سلبى، وذلك فى كتابهما :

(فى الثقافة المصرية) الصادر عام ١٩٥٥ .

وأما يوسف الخال، فقد قدم قصيدته الأولى من ديوانه

(البئر المهجورة) إلى إزرا باوند، تماماً كما قدم إليوت قصيدته

«الأرض اليباب» إلى باوند نفسه ممهورة بعبارة: «الصانع الأمهر».

وبالمقابل، تعرض الشاعر نزار قباني، الذي ربما كان أقل شعراء الحداثة العربية تأثراً بإليوت، تعرض في كتابه (الشعر قنديل أخضر) إلى ما أسماه بدور الحركة الإليوتية الإيجابي في الشعر العربي بشكل عام، فاعتبر - دون تردد - أنها قد حققت أكبر انتصار سجلته القصيدة العربية الحديثة.

والحال أن المشاقفة الإليوتية أسهمت، إلى حد كبير، في إنجاز ثورة على مستوى الشعرية العربية المعاصرة، تنطوي على قدر من الابتكار innovation ربما يوحى، للوهلة الأولى، بقطيعة مع الماضوية. إلا أن طابع التجديد

المواش:

١ - Salma Khadra Jayyusi, Trends And Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, 1977, pp. 749.

٢ - المصدر نفسه.

٣ - M.M Badawi, A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge, 1975, pp. 263.

٤ - المصدر نفسه.

٥ - المصدر نفسه.

٦ - انظر فاتن متى: إليوت دار المعارف بمصر، ١٩٦٦. ينقل عن إليوت (ص ٩٣) قوله: «كما أنني مدین أيضاً بوجه عام إلى كتاب آخر في علم دراسة الجنس البشري، وهو الذي أثر تأثيراً عميقاً في جيلنا الحاضر، وأعني بذلك كتاب الفحص الذهني».

٧ - انظر مقدمة ماري دوجلاس لكتاب السير جيمس فريزر The Illustrated Golden Bough, London, 1978.

٨ - Nazeer El- Azma The Tammuzi Movement and the Influence of T. S. Eliot on Badr Shakir al- Sayyab, Reprinted from Journal of the American Oriental Society, volume 88, No. 4, Oct., Dec, 1968.

٩ - أنطون سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري - الطبعة الأولى، بيروت ١٩٦٠، ص ٥٨ - ٦٥.

١٠ - انظر Sean Burke, The Death & Return of the Author, Edinburgh, 1992, pp. 155.

١١ - المصدر نفسه.

١٢ - أسعد زروق: الأسطورة في الشعر المعاصر. بيروت، ١٩٥٩، ص ١٢٠.

١٣ - عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب - بغداد ١٩٧٨، ص ٢٥.

٢٠ - المصدر نفسه.

٢١ - انظر: إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، بيروت ١٩٥٥.

renovation الذي تتسم به يومئذ، في الوقت نفسه، إلى وجود تواصل مستمر مع التراث الشعري. وهكذا لا يمكن الزعم، على حد قول باحث معاصر، أن الشعراء العرب المحدثين قد قلّدوا إليوت تقليداً أعمى. بل لعلمهم، على النقيض من ذلك، قاموا بتطوير تراثهم على نحو مناسب لأهدافهم. فهم لم يتصدوا، كما فعل إليوت، لمادية الحضارة الحديثة، وإنما استخدموا الرموز التي اعتمدها في التعبير عن مشكلاتهم ومشكلات العالم العربي.

وأكثر من ذلك، فقد وصلوا إلى نتيجة مفادها أن التقنيات الحديثة التي تعلموها من إليوت لم تكن تصلح لجميع التجارب الشعرية، وإنما تصلح، تحديداً، لتلك التي تتصل بالعالم الحديث^(٣٣).

٢٢ - ديوان عبد الوهاب البياتي، بيروت، ١٩٧٢، ص ٣٨. لاحظ علاقة هذا المفهوم بنظرية إليوت في الشعر.

٢٣ - ديوان البياتي، ص ٥٢٣.

٢٤ - محمد مصطفى محمد أحمد، أشواق في آخر حدائق الورد، دراسة نقدية لديوان محمد عبد الحى «حديقة الورد الأخيرة» مجلة الثقافة الوطنية، يناير ١٩٨٩، الخرطوم، ص ١٠٦.

٢٥ - المصدر نفسه.

٢٦ - نقترح ترجمة مطلع «الأرض اليباب» على النحو التالي:

«نيسان أقسى الشهور

يخرج زهور البلك من الأرض الموات

مازجا الذكرى بالرغبة

وموقفاً الجذور الخاملة بمطر الربيع».

“April is the crullest month, breeding

Lilacs out of the dead land, mixing

Memory and desire, sterrig

Dull roots with spring rain”

٢٧ - محمد مصطفى محمد أحمد، مجلة الثقافة الوطنية، ص ١٠٧.

٢٨ - حنا عبود، مجلة الموقف الأدبي، آيار ١٩٨٠ - دمشق، ص ١٩.

٢٩ - Omar Pound, Arabic & Persian Poems, London, 1970.

٣٠ - انظر دراستنا للقصيدة باعتبارها مونولوجاً درامياً. خلطون الشمعة: الشمس والعناء، دمشق ١٩٧٣.

٣١ - انظر: S. Moreh, Modern Arabic Poetry: 1800 - 1970, Leiden, 1976.

٣٢ - عبد الرضا علي: الأسطورة، ص ٥٠.

٣٣ - انظر: S. Moreh, p. 266.

قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة

من اشتراطات القصد
إلى قراءة الاثر

حاتم الصكر*

١ - إطار البحث وموجهاته

يخيل إلينا، ونحن نعاين المحور المقترح، أنه يراد لنا النظر إلى «قصيدة النثر» خارج الشعرية العربية الجديدة، فكأننا نقع في مصادرة فذة تفصل بالواو بين قصيدة النثر - موضوع بحثنا - والشعرية العربية الجديدة التي تتكون وتنحور إلى جوارها. كما يراد لنا الإقرار سلفاً - وهذه مصادرة أخرى - بوجود «شعرية» «عربية» «جديدة» وهو أمر نشدد بتعيينه كينونةً وصيرورةً، انطلاقاً من صعوبة تحديد ماهية الشعرية وحقيقة وصفها الثنائي، أي خصوصيتها العربية وطابعها الطبيعي المخفف إلى صفة محايدة، «الجديدة» بدلاً عن (الحديثة) مثلاً.

* ناقد عراقي يعمل في جامعة صنعاء.

ولكننا حاولنا أن نسائل النصوص الشعرية المكتوبة بهاجس الانتماء إلى هذا النوع الشعري التحديثي، ونقايس إضافاتها ضمن تيار الحداثة الشعرية وما يتحكم به من مزايا وخصائص وقوانين ونظم بناء يمكن إجمالها بلفظة (الشعرية) بعد توسيع المصطلح الذي سنتابع تطوره المفهومي.

إن النصوص ذاتها تهبنا ملامح الشعرية التي نزع أن قصيدة النثر هي الانتقال الملموسة باتجاهها بعد أن ارتهن الشعر القائم على وحدة التفعيلة وتنوع القوافي (أي الشعر الحر) بتعديلات تجديدية لم تبعده كثيراً عن مناخ الشعرية الموروثة المجسدة بالشعر التقليدي ذي الشطرين والقافية الواحدة. وتكون قصيدة النثر، وفق اعتقادنا هذا، الخطوة الثانية في مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل، ويغدو الشعر الحر تجديداً أو انتقالاً تدريجياً عن التقليد الذي قام عليه الشعر الموزون ذو الشطرين.

شعر الشطرين ← الشعر الحر ← قصيدة النثر

تقليد ← تجديد ← تحديث

وسوف تتولى قصيدة النثر - أو أنها يجب أن تتولى - مهمات التحديث بكل ما تحمله الحدائق من إشكالية ومشاعبة وتغيير على مستويات البناء الشعري الخارجى والإيقاع واللغة والدلالة، دون أن يعنى ذلك بداهة انتماء كل أفراد النصوص المكتوبة تحت لافتتها إلى الحدائق الشعرية أو شعرية الحدائق. فبعض النصوص المدعية الانتماء إليها لا تتجاوز نشر الآيات الشعرية وإيهام القارئ بمغايرة الشكل السائد دون الاستناد إلى مبررات فنية مقنعة.

يتحدد إطار بحثنا، إذن، بدمج أفق قصيدة النثر بتشكيل الشعرية العربية الحديثة لا النظر إليها من خارجها.

٢ - تنويعات وألوان.. فى تاريخ الشعرية

يضم تاريخ الشعرية فى الغرب نظرتين (أومنظرين): سلفية وحديثة. وذلك ما تعطينا إياه المعاينة التاريخية للشعرية فى الكتابة العربية، الموروثة والحديثة أيضاً. فشعرية أرسطو تنحصر فى «التمثيل» وتتحدد فى «المحاكاة» حصراً، وقد جرت قراءة أرسطو زمنياً طويلاً على هذا الأساس. وفى قراءة حديثة يرى تودوروف أن مؤلف أرسطو فى الشعرية لم يكن موضوعه هو الأدب، وبهذا المعنى لا يرى مكاناً فيه للشعر كما أنه لا يعدّه كتاباً لنظرية الأدب، بل هو كتاب فى التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، يصف فيه أرسطو خصائص الأجناس الممثلة أو المتخيلة ويعنى بها الملحمة والدراما^(١).

ولعل تودوروف يشير بذلك إلى إغفال الشعر الغنائى فى كتاب أرسطو الذى يشير إشارة عابرة، لكنها ذات أهمية كبيرة، إلى تراجع العناية الاصطلاحية والنقدية بهذا الشعر. يقول أرسطو: «أما الفن الذى يحاكى بواسطة اللغة وحدها، نثراً أو شعراً - والشعر إما مركباً فى أنواع أو نوعاً واحداً - فليس له اسم حتى يومنا هذا»^(٢). وأول ما يلفت الانتباه فى هذه الإشارة، تخصيص أرسطو لشعرية القصيدة الغنائية بالمحاكاة بواسطة اللغة وحدها. فكأنه يحصر هذا النوع من الشعر بالفاعلية اللغوية أو أنه لغة أولاً، رغم إسناده وظيفة

المحاكاة له. وتستوقفنا أيضاً ملاحظته حول انتماء أنواع من النثر إلى هذا الفن الذى يحاكى باللغة وحدها. فقد قرن بالشعر نثراً يجمعه به التمحور حول اللغة وحدها، وهو بذلك يقرب مناطق الشعر من النثر. ولا ننسى، هنا، ملاحظته الثالثة حول هذا النوع الفنى من جهة تسميته «فهو ليس له اسم حتى يومنا»، كما يقول. وذلك يعكس الحيرة إزاء خصائصه المحاكائية وقيامه على اللغة وفضاءاتها الصورية دون العناية بالمحاكاة الكلامية حواراً أو قصاً أو وصفاً (فى الدراما أو الملحمة).

ويمكننا أن نصنف شعرية أرسطو بأنها إذ حصرت الشعرية فى التمثيل والمحاكاة، فإنما جذرت مفهوم (القصد) الذى ستحدث عنه لاحقاً، واشترطت قيام الشعرية على قصد المحاكاة فى مقامى التوصيل والتلقى معاً، أى فى بناء الشعر وقراءة المتلقى. وإذا كانت المؤلفات المكتوبة فى الشعرية تحذو حذو أرسطو فى مؤلفه لفترة طويلة من الزمن، فإن المؤلفات العربية الكلاسيكية لم تكن استثناء فى ذلك؛ فهى تعد الكتابة الشعرية «قصداً» يعمد إليه الشاعر ويتوخاه. ومن هنا جاء مصطلح القصيدة؛ إذ نلاحظ قيامها على نظم وقوانين تخرجها من الصدفة أو الاتفاق، وتبعدها عن سواها من فنون الأدب النثرية، كى لا تدخل أفراد هذه الفنون فى الشعر، وإن تحقق فيها أثر الشعر أو وقع فى النفوس.

وإذا كانت قصيدة النظم عند أرسطو تقوم على تجسيد المحاكاة فإن النقاد العرب حصروا تلك القصيدة بالإيقاع الخارجى أو التطريب الذى نراه يهيمن على تعريفاتهم الشهيرة للشعر بأنه «كلام موزون مقفى...» أضيفت إليه المحاكاة فى المرحلة التى تأثر فيها النقاد والفلاسفة العرب بمنطق أرسطو ومؤلفاته^(٣). وهكذا يستبعد النقاد من دائرة الشعر كل ما يخلق أثراً مشابهاً لأثره فى المتلقى، لأنه لم يقصد إلى نظم قصداً. فالشعر كلام يقصد به الوزن والتقنية. أما إذا اتفق ذلك فى الكلام على غير قصد... فلا يعد شعراً^(٤). وذلك الحصر القصدى سيكون رداً على منهمى القرآن بأنه شعر حتى فى الآيات التى وردت موزونة، كما أنه يعد النصوص النثرية العربية القائمة على التجليات الذاتية والتجريد مما يتضح فى النثر الصوفى خاصة.

وهكذا، أصبح أى بحث فى إيقاع الشعر غير محدد، مادام لا يؤكد الحقائق الموسيقية الخارجية التى اكتشفها الخليل فى الشعر العربى، والمنطلقة من كون الشعر كلاماً موزوناً^(٥). ويترتب على ذلك حصر الأثر يخلقه الشعر فى المتلقى أيضاً، وتخصيصه فى «القصد» من النظم. ويلاحظ أدونيس أن هناك توافقاً فى القصد بين قول الشعر وسماعه:

أى أن هناك توافقاً مسبقاً بين القصد الذى يدفع الشاعر الجاهلى لتأليف قصيدته، والقصد الذى يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها^(٦).

أى أن نظم الشعر قصداً وتلبية لمتطلبات أو معايير جاهزة مسبقة، قد استقر فى وعى متلقى الشعر أيضاً. فصارت مهمة عمود الشعر، مثلاً، مهمة فنية ينجزها الشاعر وهو يكتب قصيدته، وجمالية يتوخى استخراجها المتلقى عند سماعه القصيدة. وهنا تتوسع دائرة القصد وتصادر جمالية «الأثر» أو الوقع الذى تخلقه القصيدة فى المتلقى، ويبحث عنه هو أيضاً فى القصيدة.

ولا نملك أية محاولة تسبغ على الأثر المنخلق بغير الشعر مشروعية الوصف الشعرى إلا فى مقترح حازم القرطاجنى حين يتحدث عن شعرية «الشعر» و«القول الشعرى»؛ إذ ربط بين الشعرية والتخيل دون محاكاة، وسمى ذلك قولاً شعرياً. وتوسع الفارابى فنصر على أن القول إذا كان مؤلفاً مما يحاكى الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً ولكن يقال له: «قول شعري»^(٧). ولا نكاد نعثر على تفصيلات لاثقة بالأقوال الشعرية المميزة عن الشعر، فهى تختفى شأن المحاولات الثرية القريبة من الشعر. وإذا كنا نملك أدلة نصية على وجود مثل هذه الحلقات فى تاريخ الشعرية العربية؛ فإننا نحتكم إلى التلقى العربى للشعر. وسوف نجد العرب - بالرغم من استكمال صورة القصيدة وإيقاعيتها عندهم - لا يتواتون عن الظن مثلاً بأن القرآن ك شعر، وينسبون لبعض العبارات صفة الشعر. وذلك لا يصدر قطعاً عن جهل أو خلط، بل نتيجة احتكامهم إلى معيار الأثر الذى يحسنه المتلقى بغير صور الشعر المعروفة.

وأشير، هنا، إلى أن كتاب أرسطو فى الشعر ألمح سريعاً إلى الأثر الذى تخلقه المحاكاة فى النفوس فقال: «إن الناس يجدون لذة فى المحاكاة»، كما سَمَّى الغرض من تأليف الحكاية بطرق معينة كى يكون الأثر الشعرى جميلاً، وتوقف عند الطابع الخاص بأنواع الشعر؛ أى الأثر الذى يحدثه كل منها كإسناده إلى المأساة مهمة (أو أثر) التطهير^(٨).

نتهى من وصف الشعرية الموروثة بقيامها على المحاكاة، والقصد، لنعائين ما آلت إليه الشعرية بعد أن لمستها مناهج النقد الحديثة ودرسها العاملون فى حقل نظرية الأدب فكان فك ارتباط تاريخ الأدب بالأدب أول خطوة باتجاه دراسة أدبية الأدب أو اتخاذ الأدب ذاته موضوعاً للدراسة. ثم تبلورت الخطوة التالية فى الانتباه إلى أن الأدب فن لغوى تجدر دراسته انطلاقاً من خصائصه اللسانية حيث «تكون اللغة فى آن واحد الجوهر والوسيلة» بعبارة بول فاليرى^(٩). ولكن ذلك لايعنى إغلاق ميدان الشعرية أو حقلها بإزاء العلوم الأخرى. فقد انفتحت دراسة الشعرية على علوم إنسانية كثيرة فى مقدمتها اللسانيات والتأويل ودراسات علم نفس اللغة، وصار على دارسى الشعرية، فضلاً عن التوسع فى دراسة فنون النشر، معرفة القارئ وقراءته وما يحدد حكمه^(١٠). ولا يعنى استقلال دراسة الشعرية أو قيام علم الأدب والأدبية - أى ما يجعل من عمل معين عملاً أدبياً - انغلاق حقل الشعرية أو ظهور صنمية نصية جديدة لا تقل خطورة وضرراً عن الدراسات التقليدية التى تتجه إلى دراسة الأدب من خلال الكاتب وسيرته وحياته ومزاجه النفسى... إلخ.

ويلتفت جان كوهين إلى أن الشعرية - التى هى علم موضوعه الشعر - تجرى هذا المصطلح بتوسع شديد فى كل موضوع (خارج أدبى) «من شأنه أن يشير هذا النوع من الإحساس فنقول عن منظر طبيعى إنه شعري»^(١١). وذلك ما يؤكد جاكوبسون الذى استند إلى نظام (المهيمنة) فى الرسالة الشعرية بحسب الوظيفة التى تصدر العمل: «فإذا كانت الشاعرية - أى وظيفة شعرية بلغت فى أهميتها درجة الهيمنة فى أثر أدبى - فإننا نتحدث حينئذ عن شعر»^(١٢). وأحسب أن هذا «التوسيع» يمهد لقبول ما ليس منضوياً

مستوى التوصيل الشعري؛ الجمالي مهيمناً على التصور العام للقصيدة وفهم شعريتها.

وإذا كان الشعر المنشور قد سبق ما عرف بالشعر الحر (متعدد التفعيلات والقوافي) فإن ذلك لم يكن إلا خدشاً بسيطاً على سطح ذلك الجسد المتكون في سياق تاريخي يتمدد فيه مفهوم الشعر على أنه نظم فيشمل قراءة القارئ أيضاً.

وفي مرحلة لاحقة هي لحظة الحدأة المعلنة لكتابة قصيدة النثر سيعاد النظر بنصوص الهوامش ويعاد ترتيبها في سياق جديد من التطور النصي النوعي بعد أن أضعفت حلقات لتجديد في النصف الثاني من هذا القرن أجزاء من مداخل هذا الجسد ومنافذه، وفكّت - بصعوبة بالغة - ارتباط التاريخي بالأدبي، وعزلت دراسة الأدب عن منشئة وبيئته وتاريخيته، وإن ظلّ ذلك على المستوى المدرسي قائماً حتى يومنا.

ولاشك في أن جهود النقاد العرب المستنيرين بالمناهج النقدية الحديثة كان لها الأثر الفاعل في ذلك؛ بالرغم من أن بعضنا لا يريد أن يرى هذه الحقيقة أو يتفحصها، إلى جانب المنجز النصي نفسه وهو يتراكم كماً ونوعاً واتجاهاً. وهذا لا ينفك أيضاً عن الاعتقاد بالحرية وحق التجريب والمغامرة مما تبلور على المستوى الإنساني والحياتي في الحقبة ذاتها التي استدارت فيها الشعرية العربية لتركّن إلى قوانين ونظم وأساليب جديدة.

وكان آخر الصلات بالمناهج الحديثة ذات الفاعلية الشديدة في قبول الأشكال والأنواع الشعرية الحديثة؛ تأثر النقاد العرب بمناهج القراءة وجماليات الثقب التي نبهت إلى «الأثر» عبر إحياء دور القارئ وفعل القراءة الذي ينمي العمل الفني بوساطته حيث لا يعود جوهر العمل ومعناه إلى النص - ولا إلى كاتبه بالضرورة - بل إلى تلك الإجراءات التي «يتم فيها التفاعل بين تخيل القارئ والبنى النصية»^(١٥). ولهذه الانتقالة في تاريخ الشعرية من النص إلى القارئ وقراءته دور مهم في إعادة الهيبة للتلقي بعد حذف المحمول الإيديولوجي للتفسير وخدمة الجمهور وتلبية حاجاته

نضمن إطار النظم، ويلفت إلى وحدة الفنون وانتشار روح لشعر في أشكال ومقاربات لم تكن على لائحة المهتمين توليد قوانين الأدب وتقعيد أساليبه. وقد جرى ذلك على مستوى التلقى أيضاً. فذهبت جهود القراءة إلى مؤلفات نثرية يتلمسوا أثر الشعر فيها. وتسمى سوزان برنار كتاب نيتشه هكذا تكلم زرادشت) واحداً من هذه الآثار التي توافقت مع حمى البحث عن نداء الحياة وحيوية الإيقاع والصور أيضاً^(١٣). ويرز هنا عامل آخر يعزز هذا التوسيع من خارج لشعر المكتوب، وأعنى به الترجمة الشعرية من اللغات لأخرى. فالترجمات الشعرية تلبّل منظور القارئ وأفق تلقيه لأنها تمنحه إحساساً (أو أثراً) شعرياً بكلام لا يخضع للقواعد لقارة في نفسه نتيجة لخبرته بالنوع الشعري المعروف. فكانت ترجمة الشعر سبيلاً لتصحيح منظور القراءة وتمهيداً لقبول لنثر في الشعر^(١٤). وهذا ما حصل - على سبيل التمهيد - نى تقبل الكتابة الشعرية العربية الحديثة. ولا شك أن الأشكال الشعرية المطورة (الشعر الحر والمنثور خاصة) كانت لها مساهمة واضحة في الوصول إلى قوانين جديدة تتسع لتقبل ما ليس بنظم شعري تقليدي وقراءته على أنه شعر.

أما في تاريخ الشعرية العربية فالمسألة تأخذ بعداً آخر أكثر عقلانية ومحافظة بسبب ضخامة الجسم الشعري العربي الموروث؛ وقوة الإيقاعية الشعرية المستقرة؛ واكتمال دراسة النظم الشعري في جوانبه المختلفة، وتكوّن أفق القراءة وفق تلك القواعد التي أضحت جزءاً من ماضي الأمة وتاريخها القومي الذي يجب ألا يمس كأي مقدس آخر. إلى جانب اختلاط تاريخ الأدب وسيرة الشاعر وإيديولوجية النصوص المجسدة عبر أغراضها وموضوعاتها ومضامينها، مما رتب أولويات فنية وجمالية يتأخر بسببها النظر إلى شعرية العمل الأدبي وقوانينه النصية فكان ذلك المركز القوى الطارد لأية محاولة للخروج على تقليد الشعر وبرتوكولاته وقوانينه ووضعها في الهوامش المنسية. وكان علينا أن نتظر طويلاً لإحياء - وإنعاش - المنظور الشعري الخالص المنقى في العوامل غير الأدبية أو تلك الآتية من خارج النصوص.

وظل الجسم الشعري العربي يرفض بشدة أية نتاجات مغامرة أو طارئة على آليته. واستمر مفهوم القصد على

المباشرة في فهم النص. وأصبح للقارئ وقراءته مهمة ترتيب تاريخ خاص للأدب وللأنواع والأجناس الأدبية ولأفرادها من النصوص. وبذا انتعشت نظريات الأثر أو الوقع وتراجعت المقصدية، وبالضرورة تراجع ما استنته من سنن وثوابت وقواعد للنصوص.

وباستنفار خبرة القارئ ومعرفته أصبح ممكناً التعويل على قدرة القراءة في استجلاء شعرية النصوص الحديثة. وتقدمت قصيدة النثر لتخاطب عبر الوقع والأثر، بنائها الشعري المختلف، أفق قراءة المتلقي، وتبحث معه عن مناطق الشعر فيها. والقارئ الحديث يكف الآن عن التحدث عن النصوص أو التحدث إليها، مستبدلاً بذلك الحوار معها. وهذا ما سمح بترسخ التوجهات الشعرية الحديثة واستمرار انطلاقها وتكونها. وقد أعاد النقاد العرب قراءة النصوص الموروثة على هذا الأساس، ووجدوا فيها من خلال الخطاب النقدي المتجدد المناظير والرؤى ما لم يكن مكتشفاً من قبل بوساطة القراءة التاريخية أو المضمونية أو النصية المنغلقة.

وصححت نظريات القراءة وجماليات التقبل مسار الخطاب النقدي الذي انبهر بالبنوية والأنساق النصية المنغلقة، حتى غدت النصوص موضوعات تصب عليها الذات القارئة شعورها ووعيها وخبرتها ومعرفتها وتعيد خلقها وتجسيدها.

٣ - قصيدة النثر: الخصائص النصية والمزايا الجمالية

لاحظ الدارسون ما في مصطلح «قصيدة النثر» من تناقض ظاهر^(١٦) وتشويش؛ إذ إنه يجمع نقيضين بالإضافة. وكأن المصطلح يمثل التناقض المفهومي لهذا النوع الحديث. فمفهوم قصيدة النثر كان مختلطاً في المحاولات الغربية والعربية المبكرة بالنثر الشعري أو الشعر المنشور القائم على البداعيات والمناجيات والفضاءات الصورية وبلاغات العبارة والصياغات المجنحة المتميزة بسيل من الهيجانات اللغوية والعاطفية والخيالية. كما أن الازدواج والتناقض كانان في قوانينها المقترحة كما شاعت أوائل الستينيات لدى شعراء مجلة (شعر) وتبريرهم النظري لمحاولاتهم المبكرة، حيث نقلوا ملخصاً لما رأته سوزان برنار أنه يعد خصائص لقصيدة النثر مثل: الكثافة والإيجاز والتوهج والمجانبة^(١٧)، دون الالتفات إلى

سلسلة تناقضات أكثر أهمية تبدأ من اسمها الذي يحيل إلى ضدين: قصيدة / نثر، وتتم بينائها العام الذي يقرن النظام بالفوضى، وصولاً إلى دلالتها القائمة على إشراقيتها الداخلية بمقابل نزوعها الشكلي المجرد.

ولم يتب الكتاب المبكرون إلى ميزة أخرى أشارت إليها برنار تكمن في طبيعة قصيدة النثر التي تقودها إلى «التواطؤ باستمرار مع أجناس قريبة منها كالأقصوصة»^(١٨)، فهي إذ حطمت الإيقاع الخارجي تماماً أفسحت حيزاً كبيراً لاستضافة السرد في الشعري انطلاقاً من جوهرها الدلالي ذاته. فإهمال قصيدة النثر للجانب الصوتي يجعل اعتمادها الأول في بنائها على الدلالة مع ملاحظة «أن العناصر الدلالية وحدها تكفي لخلق الجمال المطلوب» كما يلاحظ كوهين الذي يصف قصيدة النثر بأنها «قصيدة دلالية»^(١٩). ويتعين علينا هنا ألا نفهم الدلالة بوصفها نتيجة حتمية لوجود الدال والمدلول. ففي الشعر تختزن القصيدة دلالتها في منطقها الخاص، وبنائها، ووحدتها، وفي بلاغة الصياغات، وما في لغة القصيدة من توترات صورية، وتوازيات إيقاعية، ومطابقات، وتكرار، وتعينات سردية تعكسها ضمائر التلغظ، أو المحاورات، والوصف، وسوى ذلك مما يقوم باكتشافه القارئ الذي يتولى تنظيم المقروء وبناء الدلالة.

ومن أبرز مهمات القارئ التي ينجزها بفعل القراءة إظهار قوة التناص التي يدخل فيها النص المكتوب بعلاقات متنوعة ومختلفة السبل مع سواء من النصوص المتعددة، والمختلفة بدورها والمتسعة للإشارات، والتلميحات، والتضمينات، والمعارضات، والمفارقات، وسواها من أشكال التناص الممكنة. وهي تشكل عبئاً على القارئ، وتتطلب جهداً معرفياً وخبرة وإحاطة تعمز الكثير من القراء، فتفوتهم حكمة القصيدة ودلالاتها وبلاغتها، فيرمونها بالغموض غالباً.

ولاشك في أن السرد، الذي تجتلب تقنياته من النثر أساساً، يتطلب تنظيمياً يناقض الفوضى الظاهرية في قصيدة النثر. وهذا مظهر آخر لتناقض قصيدة النثر وصعوبة تقبلها وتلقيها. ومن أبرز مظاهر التنظيم في السرد ذلك الانضباط الواضح في الضمائر وتسلسل القص وإحكام الوصف وإدارة

تلفظات والمحاورات بكثافة تجافي الترهل الصوري والهيجان لغوى والسيولة العاطفية فى الشعر. وأوضح تنافر يحسه قارئ بين الشعر والنثر هو رفض الغنائية بوصفها وجهة نظر موقف يتموضع فيه الشاعر بـ «أنا» الضخمة مسلطاً ذاته لى الموضوع، مسخراً تراكيب اللغة والصور والدلالات الإيقاعات لإنجاز المهمة الغنائية لقصيدته. فيما يدعو السرد هدة مظاهر «أنا» بإزاء «أنا» النص و «أنا» العالم بوصفها طين لازمين - إلى جانب «أنا» الشاعر - فى كل عمل عرى.

ويميل المنظور السردى إلى البحث عن تجسيدات أو بينات للأفكار المعبر عنها سردياً. فيما يسم التجريد كتابة شعر، وتصنع اللغة فيها فضاءاتها الخاصة التى تتحصن عبر أنساق سياق خاص لا تفهم إلا من خلاله.

ويجر هذا التمرکز الفضائى المجرد قصائد الشعراء إلى زيد من التجريد، بمقابل التمدد الثقافى المكثف الذى يهبه نثر الأفكار وهى فى حالة تعين وتجسد. وهذا ما يدعونا لقول بثقافة النص الشعرى الحديث بوصفه بديلاً للغنائية سائبة.

ويلزم الأمر تكثيفاً واقتصاداً حيث تشتت الترهلات للغوية والاستطرادات مراكز السرد وبؤرته وأصواته وفضائه تسمياته. ويكون النثر فى حالة كهذه متجهاً إلى «أثر» مكتوب فى القارئ لا إلى «القصد» من البناء الأدبى وإنجاز رامج النص وخططه المسبقة.

وأخيراً، يكون قطب النثر فى «القصيدة النثر» داعياً لإنجاز «قراءة» أو تحقيق نص كتابى على مستوى التوصيل لفنى والتلقى الجمالى، أما الشعر فيتجه إلى مناطق المشافهة لى الإرسال والتقبل لتحقيق المهمة المقصودة من نظم الشعر، نيدعو إلى تحقيق موسيقى خارجية فى الشعر تخف بالأفكار والدلالات والبنى النصية، وتثقل الرسالة الشعرية بمواصفات هذه الموسيقى ومستلزماتها سواء أكانت داخلية: كالمجانسات التصادى اللفظى والتراكيب اللغوية، أو خارجية تتعين

بالوزن الشعرى وثوابته العروضية وبالقافية وتراتبها البنائى. بينما يقدم النثر «إيقاعات» تنجزها النصوص داخلياً، وتكون فى المعادة وراء المكتوب أو داخله، لا أمامه أو خارجه. وهذا الفرق بين موسيقى الشعر وإيقاع النثر هو الذى يخلق مساحات الأثر المتحصل فى أفق قراءة المتلقى ويدعوه إلى ملاحظتها، لا كما تقدم نفسها فى الشعر بخطائية ومباشرة وغنائية حادة، بل بهدوء وتسلسل ومنطق يتسم به النثر خاصة.

أخيراً، يتطلب النثر انصهار عناصر المكتوب انصهاراً قوياً تذوب فيه خصائص ما يقذف النص إلى مصهره من استعانات ورؤى وعناصر.

أما فى الشعر فتتحد العناصر محتفظة بخصائصها ومزاياها، منفردة ضمنى واحدية النص ومركزية المتحصلة من الطابع الغنائى ناشعر، المتحصل بدوره من تراكم أفراد جنس الشعر عبر تاريخ قراءته وكتابته.

ويمكننى أن أصل إلى التناقض المفهومى فى مصطلح قصيدة النثر من خلال المقارنة التالية:

الشعر	النثر
الفوضى	التنظيم
القصد	الأثر
الترهل الصورى	التكثيف البنائى
التركيب اللغوى	التركيب الدلالى
الواحدية النصية	تعددية التناص
التمرکز الغنائى	التمدد الثقافى
التجريد	التعيين
المشافهة	القراءة
الاتحاد	الانصهار
الموسيقى	الإيقاع

وترجمة النصوص ودرجة الوعي بقصيدة النشر على مستوى كتابتها من قبلهم أو تلقيها من طرف القراء والنقاد.

والإحاطة بتجارب هذا الجيل تستدعي مسحاً واستقراءً ومتابعة لا أدعى أنني أتوفر عليها الآن، وهي ليست من مهمات البحث أصلاً. لذا، سأختار عينات نصية ليست إلا نماذج تتضح من خلالها مزايا وخصائص معينة أسعى إلى توضيحها وتقريرها من خلال هذه النصوص.

وأول ما ألاحظه في هذا المجال من مزايا عامة مشتركة، أن هذا الجيل يبدأ الكتابة وتنهض نصوصه من أرض أكثر استقراراً واطمئناناً، بينما كانت أرض الانطلاق للجيل الأول أشد تموجاً وقلقاً بفعل الرفض الذي قوبلت به قصيدة النشر مطلع الستينيات ولعقود لاحقة، واختلاط الأنواع المكتوبة المشوشة على النوع المقترح (تجارب يوسف الخال وجبرا وتوفيق صايغ، مثلاً، في الشعر الحر أو المنشور الذي كان ينشر ضمن السياق الخاص بقصيدة النشر)، وغياب الأساس النظري النقدي الذي يفرز تلك الاختلاطات ويشير إلى المستجدات الفنية والجمالية المبررة لقصيدة النشر. فضلاً عن المشاكسة والموقع الدفاعي الذي اضطر شعراء الجيل الأول إلى تغييم أو تعميم كثير من المفاهيم والمبادئ الأساسية لكتابة قصيدة النشر فكان من أبرز مظاهر ذلك، الإحساس بأن كل «كلام» منشور في أسطر دون وزن وقافية ينتمى إلى قصيدة النشر، أو أن جذرها الأوروبي كافٍ لمغايرتها واختلافها وغريبتها.

غير أن الحماسة الأولى واختلاط المكتوب وحس الاغتراب في تجارب الجيل الأول يجب ألا تقلل من أهمية ما كتب من نصوص وما أنجز من مهمات على طريق مشروعية قصيدة النشر العربية وجمالياتها، الأمر الذي تلمسه في تأثير شعراء ذلك الجيل في تجارب الجيل التالي أو الثاني وكتابة نصوصهم بالرغم من أن ذلك ليس عاماً أو مطرداً ونهائياً. كما أنه لا يتقص قيمة التجارب الجديدة أيضاً بل هو أمر طبيعي ومنطقي وليس التنصل منه والاستنكاف أو الاستعلاء عليه إلا ادعاء فارغ لا يقول به الشعراء المعنيون بتطوير كتابتهم^(٢٠).

ولا يعنى ذلك بأي حال (إطلاق) هذه المزايا على النصوص، لأنها تتخفف في سعيها إلى التحديث من كثير من معوقات توصيلها، وتنجز حدائقها على أساس التقريب دون تهيب أو تردد بين الشعر والنثر. وهذا هو لب برنامج قصيدة النشر وأساس وجودها بما هي نوع متقدم في الكتابة الشعرية المعاصرة.

المعاينة النصية: الفرضيات النظرية والتعينات

المتحققة

خلاصة، واستمداداً من مؤثرات القراءة والتقبل، والانتقال من القصد إلى الأثر، أقول إن دراستي تقوم على فحص:

١ - منظور السرد المهيمن على قصيدة النشر.

٢ - مهمة تنظيم المقروء النصي التي يقوم بها المتلقي.

٣ - معاينة شعرية الأثر.

٤ - ملائمة الفوضى والتنظيم في النصوص.

سنلاحظ أولاً أن الجيل الأول من كتاب قصيدة النشر الذي التف حول مجلة (شعر) وباتجاهات متباينة، يمثلها أدونيس وأنسى الحاج وشوقي أبوشقرا، قد حمل في تجاربه، بما أنها مبكرة ورائدة كثيراً من أخطاء البدايات سواء في الحماسة التبشيرية والتطرف في المغايرة والمغامرة والاختلاف، مع جزء ضروري من الخسائر يتطلبه التبرير النظري والمنافحة عن النوع الجديد الملعون من أطراف متعددة، يقع بعضها قريباً من موقع التحديث المفترض لقصيدة النشر، وأعنى كتاب ما يعرف بالشعر الحر.

. وأحاول في هذا الجزء من الدراسة أن أستخدم أسانيدى وأدلتى من المستندات النصية للجيل التالي لشعراء (شعر)، وهم الجيل التالي أو الثاني في حلقة كتابة قصيدة النشر العربية. ولا شك في أن لي من المبررات الخاصة ما يسمح بهذا التججيل سواء في مكونات هؤلاء الشعراء وقناعاتهم النظرية، أو طبيعة نصوصهم والمؤثرات التي وقعوا تحتها، والأفق الذي وصلت إليه تجاربهم بفعل تراكم الكتابة

كان الانتقال من الغنائية في الخطاب الشعري التقليدي، من خلال النزوع الدرامي في القصيدة التجديدية، إلى قصيدة النثر المستندة أساساً إلى السرد يلخص بشكل من الأشكال موقف «الشعري» من تقبل «النثري» واستثماره وامتصاص مزياه داخل بنية القصيدة. ولم يتم هذا الانتقال إلا بصراع قوى بين الغنائية والدرامية. وقد ظل أثر الغنائية واضحاً في تجارب شعراء كبار من الجيل التحديثي الأول (مثل أدونيس) حيث نهيمن «الأنا» الشعرية على زاوية الخطاب وتحرك القصيدة، بما في الغنائية من موسيقى ومباشرة وصوت عال.

لكن الجيل الثاني ينصرف إلى داخل النص ويبني بلاغة النص الحديث على حياد لغوي وصورى وعاطفى ظاهري، بينما يخفى موقع الشاعر وأناه بذكاء ودراية، حتى لتحسّ به في مقدمة القصيدة إيديولوجياً وفنياً رغم اختفائه متلفظاً.

وهذا هو أبرز جوانب الاقتراب من السرد في قصيدة النثر.

لكن السرد يأخذ عينات متعددة نحاول هنا إجمالها بوصفها مظاهر نصية، نسوق الأدلة النصية عليها لاحقاً؛ وهذه المظاهر هي:

١ - تحديد البؤرة النصية أو المولد والمركز. وهو أبرز مهمات القارئ.

٢ - الاختزال والتكثيف الصياغي سواء اتصل بطول القصيدة وقصرها أو بدلالاتها.

٣ - بنية التكرار بشتى أساليبها.

٤ - البناء المتنامي تجسيدا للوحدة والكلية النصية.

٥ - تحرير الواقعة من تسلسلها الحياتي وإدماجها في سياق الوقائع الشعرية.

٦ - اعتماد التناص وإذابة عناصره المتنوعة رمزاً وإشارة وتضميناً في النص الجديد.

٧ - نظام الجملة وطرق الصوغ وبناء النص لغوياً بتنظيم دقيق.

٨ - تعيينات السرد المكانية والزمانية والتسميات والمحاورات.

٩ - استثمار سطح المكتوب خطياً ودمجه في المتن النصي.

١٠ - تمازج آفاق الدلالة وتنوعها رغم طغيان السخرية والتمرد.

وقبل أن نعرض المستندات النصية نحترز بالقول إن اختيار النماذج المرفقة أو المستشهد بها لا يعنى أية معيارية أو تفضيل لنص على سواه من نصوص الشاعر نفسه أو غيره من الشعراء. فليست مهمتى هنا الإشادة بتجارب معينة وتهميش ما عداها بل كان المعيار الوحيد هو انتساب كتاب النصوص إلى الجيل التالي لرواد القصيدة النثرية، ومن زاوية فنية كان الهدف من المعاينة الإشارة إلى المزايا التي استقرأناها عبر قراءتنا المستمرة لنماذج قصيدة النثر، وذلك يعنى بالضرورة وجود هذه المزايا والخصائص في نماذج لم ندرسها لأسباب واضحة تتعلق بالإطالة وتوفر النصوص.

وفي تشخيص البؤرة النصية أو المولد المركزي للنص سوف نستعين بالعتبات النصية، ومن أبرزها عنوان القصيدة وإهداؤها أو المفتاح الذي يتصدرها، ومكان كتابتها وزمانها.

ففى نموذج جان دمو «مسالك غير سالكة»، (٢١) يضعنا الشاعر إزاء طريق مغلقة وخواء وعيث ولا جدوى. فالمسالك توجد ليسلكها الناس وصولاً إلى أهدافهم. لكنها هنا عvisية، غير سالكة يؤازرها الخذلان الشخصى المتحقق من تقابل صورة الأحلام العريضة الطموحة (أرخبيلات) وصورة خوائها وانقراضها وتحولها إلى أوهام، تنتهى بجملة قاطعة مباشرة: «لا انتظر بعد».

وهذا ما نراه أيضاً فى نص خالد المعالى «خيال من قصب» حيث يشدنا العنوان المضاعف، بما هو وجود نصي؛ فهو عنوان للقصيدة وللدويان أيضاً. وذلك يوجّه القراءة

صوب مركزية النص الذى يشف عن وجود ضبابى أيضاً. هنا «خيال» ضعيف لجسد غائب، خيال من قصب هو بعض لعب الطفولة وفروسياتها الدونكيشوتية. لكنه خيال خاسر. ومن هذه البؤرة تتولد جمل النص الكبرى على مستوى الموضوع والصياغة. فالخيال مغطى برماد جزر، يفرق فى زمنه الذى مر كالكناك المضحكة. وكل شئ هنا يكتسب قوته من الماضى. أما الذى ظل فهو الخواء: الأثر فى قعر الفنجان الفارغ والبيوت المحترقة فى الشمس.

ولا يكاد القارئ يجد أية صعوبة فى تعيين «الحالة» الشعرية فى النموذجين، ونصبح الصياغات تعزيزاً لوجود البؤرة أو المولد المركزى الذى يصل عبر سلسلة صور تؤكد اتجاه القصيدة ويتوحد فيها أفق القراءة وأفق النص دون بلبل أو غموض. وهذه المهمة الموضوعائية لا تسطح النصوص أو ترهنها بالمباشرة الفجة أو الخطائية؛ لأن وجود أنا الشاعر رغم كشافته؛ يشير إلى ما حوله فى تأمل حزين وبائس هو بعض مزايا القصيدة النثرية التى تكاد تعبر عن مزاج سوداوى له ما يبرره حياتياً وفلسفياً.

فى نموذج عباس ييضمون «سلام» (٢٣)، تأمل ظاهراتى عميق يتحول فيه المكان إلى شئ للتأمل، بعد إسقاط الشعور والوعى على وجوده. فالخلاء وحده يمكن «سماعه» يصعد درجات السلام. والانزياح المتحقق بالفعل «أسمع»، مسنداً للخلاء، يحفزنا ونحن نتأمل سلام النص على تخيل الوحشة القاسية؛ ليس سوى «خطوات مفقودين» لكنهم موجودون وطرقهم مأهولة. فى هذه اللحظة تتأث القصيدة بحضور قوى لغياب هؤلاء المفقودين وهم يشدوننا إلى خطاهم الحاضرة التى تصنع «ثرثرة السلام». إن قصر القصائد الثلاث (تترواح أبياتها بين ١١ و ١٤) لم يشعرنا بأى فراغ أو بتر، بل نشعر أن أية إطالة هنا ستكون ترهلاً لا يخدم تعميق بؤرة النص أو نقطة انبثاقه. ورغم أن الموضوع واضح والذات متقدمة فيه، لم نشعر بثقل الغنائية أو المباشرة؛ لأن البؤرة ترسل إلى أطراف النص وتعيد إليها تأملات وصوراً تتنوع قريباً وبعداً، لكنها ليست مناسبة للتغنى وتأكيد الأنا الطارئة على الموضوع. وفى نموذج زكريا محمد «القتلى» (٢٤)، نجد تيمة تستدعى موضوع نص عباس ييضمون

«سلام»، لكن التقنية هنا مختلفة. فالشعر يبدأ بسؤال، ويحرف الدلالة من الشجر إلى القتلى. ونحس دون تسمية أن الطفل يسأل والكبير يجيب. وإذا كان مفقودو ييضمون قد ملأوا الطرقات والسلام بخطاهم، فإن قتلى زكريا محمد ينتظمون فى صفوف كطلاب مدرسة أو صف أشجار طويلة، لكنهم لا يستطيعون دخول المدينة، لأن قاتليهم الأحياء - طبعاً - ينتظرونهم بالسهم والنيران عند أبواب المدينة المقفلة.

كأن النص جملة شعرية واحدة محورها السؤال وإجابته. وتلك بلاغة التكثيف والاقتصاد فى قصيدة النثر. أما الدلالات التى تثيرها النصوص السابقة، حتى بعد كشف بؤرها ومراكزها المولدة، فهى كثيرة تخف بالأبيات وتمتد بعد نهاية النص، بل ربما أثارت الكثير بعد الانتهاء منها.

شعراء قصيدة النثر لا يسمون موضوعهم، لكنهم يدورونه ويناورونه للإمساك بطيفه الذى يتسلمه القارئ كما يمسك رجل الآثار بلقية مهمشة ليصنع لها معنى.

ويلزم تحديد بؤرة للنص أن ينتبه القارئ إلى التكثيف والاختزال الصياغى سواء أكانت القصيدة شديدة القصر (من بيتين أو ثلاثة) وهو ما عرف بقصيدة الومضة (٢٥)، أم قصيرة تطرد بيناتها المحكم أية استطلاعات أو ترهلات.

وصعوبة هذا النوع من القصائد بالغة القصر لا يكمن فى بنائها المقتصد وتمام دلالتها فحسب، بل فى حاجتها إلى قارئ نظير لإيقاعها، يمكنه إدراك حكمتها وبلاغتها ولا يبحث عن شروح أو تمددات لفظية وصورية وعاطفية باذخة، قارئ يتعقب أثر النص فى نفسه ولا يبحث فى النص عن كل شئ وجوداً تاماً ومكتملاً.

فى ثلاثة أبيات يرينا فرج العشة ما فى الشعر من تمرد ومروق فى قصيدة عنوانها «شعر» (٢٦):

فتى بهى

عصى أمه

وتزوج النار

ويرسم صلاح فائق فى أحد مقاطع قصيدته «مقاطع وأحلام» لوحة متناظرة الأطراف (٢٧):

رجل يلاحق طائرة

بعينيـــــــــــــــــه

طائرة تلاحق رجلاً

بقنبلة

هذه النصوص، بكلمات تتراوح بين ست وثمان، تتطلب استقصاء طويلاً على مستوى الدلالة. فهي تعين موضوعها وتحكم صياغته على مستوى التركيب. فنص صلاح فائق يقوم على تقديم «رجل» مرة «وطائرة» أخرى، ويغير الجار والمجرور «بعينه» / «بقنبلة» ليسمح لقارئه تخيل المشهد العنيف: براءة الرجل الأعزل (يلاحظ الطائرة بعينه) وبشاعة الحرب (طائرة تلاحقه.. بقنبلة).

والتكثيف يتحقق أحياناً بالتكرار الذي يبنى المشهد جزءاً. وعلى هذا تقوم قصيدة عقيل على (٢٨) «امرأة ٣» حيث تتصدر الأبيات العشرة كلمة «أسمعك» متبوعة بموتيفات مصوغة أحوالاً في الغالب؛ فلا نحس مللاً بل تسلم تأكيداً على وجود المرأة المتكررة:

أسمعك في الجسد طيوراً معبأة

أسمعك في شبح يحتفى بتسلقى

أسمعك تترنمين وأنت فمي

أسمعك في النهارات مسفوحة...

ونخشى عند القراءة أن يسترسل الشاعر ويصعب توقف النص، لكنه يجد نقطة النهاية في خلاصة بليغة ترتفع بالنص فوق الميوعة العاطفية أو الغزل العادي:

أسمعك في القصيدة، وأنت فرحى كله

ويكون التكرار متراوحاً بين بيت وآخر (أو ثلاثة) مع الاحتفاظ بيناء الجملة الشعرية في نص أمجد ناصر «أغصان مائلة» (٢٩) حيث يتصدر الفعل «أريد» متبوعاً بمصدر مؤول ومفعول به:

أريد أن أنظف رأسي

من بقايا الموعظة والكلمة الطيبة.

أريد أن أنظف قلبي

من حطام الحب الأول وشظايا الزجاج.

أريد أن أنظف عيني

من شباك القمر الممزقة

وستائر النوافذ الموصدة

فالصياغة المحكمة هنا توازن التكرار المتراوح الذي يبنينا في كل مرة إلى عضو أو جزء من الجسد، ثم المجرور المراد تنظيفه، وهو عنصران دائماً:

أريد أن أنظف

رأسي قلبي عيني صوتي

من بقايا الموعظة من حطام الحب الأول من شباك القمر الممزقة من أكسير الأغنية والكلمة الطيبة وشظايا الزجاج وستائر النوافذ الموصدة والنداءات المعقودة

ويستمر هذا التقسيم المتكرر ليخلق إيقاعاً داخلياً خاصاً يعضد الدلالة وينبه إلى الانزياحات الشعرية التي يقوم عليها النص سواء باقتران التخيل بالواقعي (شباك القمر/ ستائر النوافذ) (حطام الحب/ شظايا الزجاج) أو تحوير الاستعارة (سيماء السلالة / أغصان شجرة العائلة)...

وكي لا يظل القارئ منتظراً ما يريد الشاعر، تستدير القصيدة في نهايتها إلى إرادة إيجابية ليعلن الشاعر:

أريد أن أمشي وحيداً

وأغلق باب الحظيرة ورائي.

وإذا كانت هذه القصيدة تنبني على تكرار متصدر أو متقدم على أبياتها، فثم نص آخر هو «تعزيم» (٣٠) يجمعه التكرار في أواخر أبياته التي تختتم بالبياض مؤثلاً (بيضاء) ومذكراً (أبيض) وصيغة المثني منهما (بيضاوان - أبيضان):

يدك الجاهلة على الركبة البيضاء بيضاء

الكاحل الذي يلمع في ليل عيني أبيض

كتفك السامقان أبيضان ولوح الصدر أبيض...

وكما يلاحظ القارئ، فثم تكرار للبياض في البيت نفسه أحياناً، إلى جانب التكرار غير اللفظي، والمتحقق بذكر أعضاء

جسد المرأة وأشياءها بحيث تتراتب عمودياً في البدايات أسماء لأعضاء الجسد ولوازمه، وفي النهايات تتراتب ألفاظ البياض. أما النهاية فتحقق المفارقة اللونية لصالح البياض فيصبح الدم المسفوك: دم الشاعر أبيض أيضاً - مع تكرار أبيض مرتين.

نلاحظ هنا تعقيد التكرار وحصاره للقراءة فكأنه قوسان يؤطران الملفوظ الشعري كله، لكنه إطار ذو منفعة - إلى جانب متعته - إذ يشعر القارئ بطفيان البياض ويوصل رسالة القصيدة الحسية المتعالية كالاتهالات الكهنوتية أو قصائد نشيد الإنشاد - وهي تحيلنا إليها بالصياغة وتأليف الجمل.

وأقل من هذا التكرار تعقيداً ما يغدو جمعاً خطياً غير مركب ينتهي بحاصل الجمع أو النتيجة التي ينتظرها القارئ؛ لأن نقصان الجمل يرشح هذا الانتظار. ومثالنا هو نص قاسم حداد «من كل ذلك»^(٣١) حيث يتصدر حرف الجر (من) كل بيت من أبيات القصيدة محققاً إيقاعيتها الداخلية المميزة بالتقاط الموثفات وصولاً إلى النتيجة:

من وجع النوافذ التي...

من التربص للحلم...

من الشهقة الأخيرة...

من الرسائل

... أتكون كتاباً يتحول إلى صفرة السنابل ...

ولكن أسلوب التكرار بتنوعه الذي يسمح به فضاء النشر والاسترسال الصياغي يعكس - كذلك - الانضباط البنائي المتنامي في قصيدة النشر، سواء أكان التكرار معقداً أو بسيطاً. إذ يمكن حتى في النوع الثاني (نموذج قاسم حداد) أن نشكل تصوراً مجرداً للتكرار يوضح الفرق بين النوعين، غير أنه يؤكد الدقة الصياغية وتوخي الوقع من تأكيد التكرار:

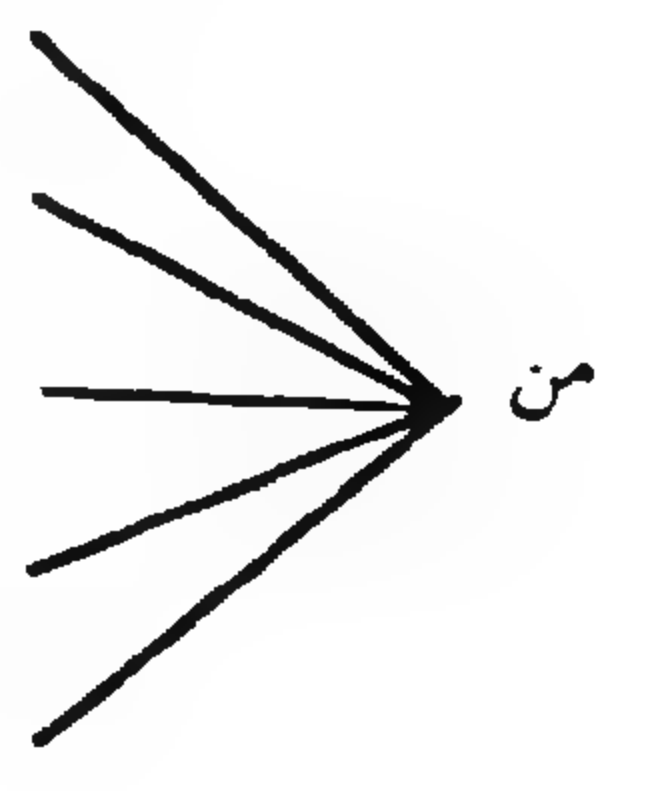
وجع النوافذ

التربص

الشهقة أتكون كتاباً

الرسائل

تضرع الخبز..



ويكون التكرار مقطعيّاً في نوع ثالث يخدم البناء المتنامي ويزيد ارتباط المقاطع في بنائها وتطوير الدلالة معاً. ونموذجنا، هنا، لعبد الرحمن طهمازي «جنازة أنكيدو»^(٣٢) المكوّن من تسعة مقاطع مرقّمة، كل مقطع يضم عدداً من الأبيات يساوي رقم المقطع:

المقطع - ١ - بيت واحد

المقطع - ٢ - بيتان

المقطع - ٣ - ثلاثة أبيات ...

لكنها كلها تبدأ بالبيت الأول نفسه:

الطبيعة سقطت من يدي

وهي إشارة لموت أنكيدو ورثاء جلعامش له. والتقطيع هنا ليس شكلياً بحجة توافق المقاطع رقماً وأبياتاً بل هو يخدم النمو ووحدة النص الكلية؛ إذ تتصاعد نبرة الأسى والرثاء من مقطع إلى آخر حتى تنتهي بمناداة أنكيدو (أو ندبه) ثلاث مرات.

ولم يتوقف البحث عن تكرار كلمة أو عبارة بشكل عشوائي لأن هدفنا هو إبراز التنظيم الذي تتسم به قصيدة النشر بمقابل فوضاها الظاهرية المتحصلة من انفلاتها الإيقاعي، بالقياس إلى الرتبة الوزنية والتقفية الثابتة أو المتناوبة.

في نص طالب عبدالعزيز «أصدقاء»^(٣٣)، تنمو القصيدة وتتصاعد وحدتها تجسيدا ووضوحاً بوسيلة التكرار غير المتناظر الذي ينكسر بالاستطراد الصوري فلا يغدو حاصل جمع أو نتيجة:

البكاؤون

البكاؤون أصدقائي

الذين مرت السيوف على أعناقهم

ولم تترك إلا بريقها في الاكتاف

البكاؤون

الذين ساروا أمامي إلى المناحر

ونحيبهم في أضلاعي

نحيب قطارات تائهة

الذين حلّ عليهم الظلام قبل الأوان

الذين....

وتنتهى القصيدة بالخبر المؤجل ثلاثة عشر بيتاً لنعرف أنهم، أى الأصدقاء، أزهروا عليهم الرمل / واخضرت الفياض / .. وماتوا من الاختفاء.. ويستطيع الشاعر بين قوسى المبتدأ وخبره، أو المطلع والخاتمة، أن يؤثث القصيدة صورياً ويتوسع فى تفاصيلها التى لا تشط عن مركزها أو تنأى.

وإذا اعتبرنا العنوان المتكرر «أصدقاء» لافتة أو عتبة، فإننا لن نجد «وقائع» أو حالات لأصدقاء حقيقيين، بل هم أطيف ورؤى مشخصة. فالقصيدة تحرر الواقعة (واقعة الصداقة) من سلسلة تراتبها اليومى أو المباشر وتخرجها من سياقها الحياتى (= اللاشعري) لتضعها فى تراتب أو تسلسل أو سياق جديد لا حياتى (= شعري) وذلك يطلق فضاء الصورة الذى يخلق إليه القارئ - وفيه - ليتسلم وجوهاً غريبة لهؤلاء الأصدقاء «الذين إذا ساروا تبكى الريح / وإذا أقاموا تصعد الأنهار منازلها فى السماء».

وإذا كانت قصيدة طالب عبدالعزيز تنطلق أساساً من واقعة عامة غير متعينة مكانياً، وذلك يسهل تحريرها أو تحويرها لتغدو واقعة شعرية، فإن فاضل العزاوى فى قصيدته «عندما وصلنا إلى بيت كافكا متأخرين»^(٣٤) ينطلق من واقعة متعينة المكان مشخصة الأحداث، ذات مرجعية جغرافية وثقافية محددة هى زيارة منزل فرانتز كافكا. لكن ما يقدمه فاضل العزاوى ليس إلا رحلة خيالية ورقية يلاقى خلالها سامسا بطل رواية كافكا (المسخ) وجوزيف ك بطل (المحاكمة) ثم يصل أخيراً ليجد كافكا ميتاً فوق سريره / يحدق من النافذة؛ لقد كان وصولهم متأخراً، والواقعة انتهت حياتياً وشعرياً. لكن ما رأوه فى الطريق جزء مهم من هدف الوصول إليه، فهو «موقف» فكرى أو معرفى من كافكا المذعور (بدلالة بطليه سامسا و ك).

وفى نص قريب من نص فاضل العزاوى فى مرجعيته يكتب خزعول الماجدى «عكازة رامبو»^(٣٥)، وهو نص طويل

يتوكأ على مفردات من حياة أرثور رامبو ويتابع خطواته فى تطوافه ويعرض مأساة اغترابه ومرضه. لكنه يحكى عن كائن آخر لا تحدد الوقائع التى عاشها فى حياته الحقيقية مفردات حياته الشعرية، أى تلك التى يشكلها النص.

وفى «نشيد إلى مدينة مستعادة»^(٣٦) يكتب سركون بولص عن مدينة غير مسماة، لكنها مهجوة فى البيت الأول إذ يخاطبها:

قائلة القصائد بكل الوسائل الممكنة..

وإذا ما عدنا إلى العنوان «نشيد...» لاستطعنا تلمس السخرية التى ينظر من زاويتها سركون إلى مثل هذه المدينة: قاتلة القصائد ورامية الأجنة فى المزابل ومهمشة السكارى والشعراء وملوثة القضاء بالدخان.. لكنها ليست مدينة أرضية. إنها مصنوعة من شعور ووعى خاصين، وهى «مستعادة» كما يشير العنوان، بمعنى أنها تنبثق من الذاكرة. وفى التناص الذى يتوسع ليشمل مفهوم إعادة حياة عدد من النصوص فى النص الجديد، والالتقاء بها فى أفق القصيدة، نجد معالجات مختلفة تتدرج من:

١ - الإشارة إلى النص الأول واستدعائه بدءاً من العنوان، ومن خلال أبرز دلالاته. وهو نوع بسيط من التناص، يغدو للنص الأول فيه دور البؤرة، وتتسع موجات القصيدة بدءاً منها.

ونموذج هذا التناص قصيدة «ليل» لسيف الرحبى^(٣٧) المهداة (إلى امرئ القيس). وهى تقترب - وتبتعد - من ليل امرئ القيس، مرة بتضمين عباراته «أرخى سدوله» و «لم يرخ سدوله بعد»، وأخرى بالابتعاد عنه مسافة كافية لإثارة دلالاته. قصيدة امرئ القيس «وليل كموج البحر» تتحول فى نص الرحبى إلى:

ليل ...

على شواطئه تلملم الصرخة

أشلاءها من فم الغريق

لكن جوهر التناص قائم على إنتاج نص جديد يتأمل الليل ويضفى عليه صفات عصرية:

ليل لا يمكنك أن تقطعه بمنشار

أو تعتقله فى كاس

٢ - استشارة جوهر النص الأول دون تفاصيل، ليقوم بمهمة شعرية خالصة فى النص الجديد. ونموذجه قصيدة نورى الجراح «الحائكة»^(٢٨). فالحائكة فى القصيدة عمياء، نحيلنا إلى بنلوب مستغرقة فى الانتظار من خلال حياكتها المتجددة لما فضت من نسيج قديم. وهكذا الشاعر بـ (أناء) المعترضة فى القصيدة لا ينزل ولا يصعد، باق بأطراف كسيرة على مقعد... وتتناظر الصورتان بشكل يعمق الحزن والخسارة:

الشاعر ← لا ينزل ولا يصعد ولا يذهب ←
على مقعد ← بأطراف مكسورة

بنلوب ← تفض ما تحوك ← مستغرقة ← عمياء
فيتخلق بهذا التناظر المقتصد والمؤثر مشهد عبثى يضج باللاجدوى والخواء.

٣ - إعادة بناء النص الأول بعد تخوير متنة ودلالاته. وهذا ما فعله فاضل العزاوى فى تمثيل منزل كافكا ومصير أبطاله المذعورين فى قصيدته التى مرت بنا. وقد تغنى شعراء قصيدة النثر فى تناصاتهم، معطين القارئ مهمة الاندماج النصى من خلال ثقافته ودمج معرفته بمعرفة النص. وهذا يتجلى حتى فى عناوين بعض القصائد والمجموعات الشعرية مثل عنوان أمجد ناصر (سر من رآك)، وعقيل على (جنائن آدم)، وسركون بولص (الحياة قرب الأكربول)، وسواها مما يدمج أفق القارئ بنصوص متعينة بوصفها متونا، أو متراكمة بوصفها متخيلات نصية، نضيف نقلاً للموضوع أو زاوية المعالجة الشعرية، وأحيانا لغة القصيدة أو خطابها الخاص.

٤ - وأهم أنواع التناص المحاكاتى ما ينصرف إلى تمثيل لغة نص آخر أو أسلوبه، وذلك ما أنجزه حلمى سالم فى ديوانه (دهاليزى والصيف ذو الوطاء)^(٢٩) حيث يرينا هذا المقتطف، مثلاً، استعارته لغة المدونات العربية الشعبية ذات المنحى الحكائى - وألف ليلة وليلة تحديداً:

أيها الإنسى الدفين

هيت لك أيها الإنسى الدفين

خضتى وأخبرنى: هل وراء كل صخرة إيقاع

كان يقبع لى فى الهشيم فاتناً وردياً

جاءتنى التى جمعتنى عند: لا تلتئم

فأعلمتها أننى سأكتب:

فحيح المدى ففاخ

وهذه الرمال أفدة...

٥ - ومنه التناص القائم على استثمار سطح المكتوب، ومحاكاة المخطوطة العربية القديمة فى الهيئة الكتابية وتوزيع الأسطر الشعرية والعناوين والاستدراكات والهوامش، حتى تبدو الورقة جزءاً من مخطوطة لا يتردد الشاعر فى شطب (أو تعديل وتغيير) عبارة، والإشارة بالأسهم وكتابة الأبيات فى حواشى الصفحات وهوامشها، واستخدام الخطوط وعلامات الحساب والحروف المفردة. وقد أنجز رعد عبدالقادر عملاً شعرياً كاملاً بالخط أسماه (جوائز السنة الكبيسة)^(٤٠) يقوم على هيئة المخطوطة مازجاً الشكل السطحي للنص المكتوب بخط اليد، بمحتوى كامل من خطاب المخطوطة: السحر والأدعية والصلوات والتكرار والاستطراد متجاوزاً خطأين قاتلين فى محاولات سابقة عليه أرادت استعارة شكل المخطوطة من حيث كتابة القصائد باليد دون استثمار خطاب المخطوط فظل المحتوى عصرياً ينافر الإطار التراثى، وكذلك النزعة التخطيطية أو الخطية فى الفن التشكيلى حيث تعنى الحروفية أحياناً إلصاق الحرف فى عناصر متناثرة على جسد أو سطح اللوحة، فتؤدى الحروف والإشارات والعلاقات البدائية دوراً زخرفياً خالصاً.

إن الإفادة من التناص، هنا، تمنح قصيدة النثر إيقاعاً خاصاً تقرأ لى أساسه، وهو يجعل لها كياناً علائقياً يحيل إلى ما يذخر القارئ من تجارب، ويشير من خلال الوقع أو الأثر المتحصل بالقراءة كوامن الشعر فى وعى المتلقى ودواعى الحرية والرفض فى أعماقه التى تجمدت وجفت بما اعتراها من تكرار للنماذج، ورتابة فى الرصف، وقمعقة إيقاعية صاخبة، وجمعية لغوية فارغة، وهيجانات عاطفية مبتذلة.

هوامش وإحالات

- (١٩) كوهين، ص ١٠.
- (٢٠) يلاحظ الدارس، وهو يستقصي مؤثرات الحيل «الأول في لاحقهم، أن شعراء «الشعر الحر» بالمعنى الأنجلو- سكسوني (جبرا وجماعته) لا يملكون تأثيراً محدداً باستثناء محمد الماغوط الذي استهوت الشعراء مطابقتها الصورية وقيام قصيدته على المفارقة الساخرة والجارحة مع التقاط الموثقات الذكية وربطها ببعضها.
- (٢١) جان دمو: أسمال، دار الأمد - بغداد، ١٩٩٣، ص ٣٣.
- (٢٢) خالد المعالي: خيال من قصب، منشورات الجمل - كولونيا ١٩٩٤، ص ٧١.
- (٢٣) عباس ييضمون: أشقاء فدمنا، دار النهار - بيروت ١٩٩٣، ص ٥٩.
- (٢٤) زكريا محمد: الجواد يجتاز أسكدار، دار السراة - لندن ١٩٩٤، ص ٧١.
- (٢٥) وعرفت هذه القصيدة القصيرة جداً باسم آخر هو «الجملة الشعرية» وكتبها في العراق بكثرة خزعل الماجدي ورعد عبدالقادر.
- (٢٦) فرج العنة: BAR FLY، دار الأرض - قبرص ١٩٩٢، ص ٧٩.
- (٢٧) صلاح فائق: مقاطعات وأحلام، لندن، ١٩٨٤، ص ٦٩.
- (٢٨) عقيل علي: جنائن آدم، دار توبقال - الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٨.
- (٢٩) أمجد ناصر: أثر العابر - مختارات شعرية، دار شرقيات - القاهرة ١٩٩٥، ص ٨٥.
- (٣٠) أمجد ناصر: سر من وآك، ط ٢، دار جلعاش، ١٩٩٦، ص ٤٣.
- (٣١) قاسم حداد: يمشى محفوراً بالوعول، دار رياض الريس - لندن ١٩٩٠، ص ٧٢.
- (٣٢) عبدالرحمن طهمازي: أكثر من نشأة لواحد فحسب، منشورات الجمل - كولونيا ١٩٩٥، ص ٣٤.
- (٣٣) طالب عبدالعزيز: تاريخ الأسي، دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٩٤، ص ٢٢.
- (٣٤) فاضل العزاوي: في نهاية كل الرحلات، منشورات الجمل - كولونيا ١٩٩٤، ص ٧٢.
- (٣٥) خزعل الماجدي: عكازة وامبو، دار الأمد - بغداد وهو قصيدة طويلة.
- (٣٦) سركون بولص: الحياة قرب الأكروبول، دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٨٨، ص ٣٩.
- (٣٧) سيف الرحبي: رجل من الربع الخالي، دار الجديد - بيروت ١٩٩٣، ص ٢١.
- (٣٨) نوري الجراح: مجازاة الصوت، دار رياض الريس - لندن ١٩٨٨، ص ١٦.
- (٣٩) حلمي سالم: دهاليزي والصيف ذو الوطاء، دار رياض الريس - لندن ١٩٩٠، ص ٤٠.
- (٤٠) رعد عبدالقادر: جوائز السنة الكبيسة، دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٩٥.
- (١) تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكرى المخوت ورجاء بن سلامة، ط ٢، دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٩٠، ص ١٢ و ص ٢٤.
- (٢) أرسطو: فن الشعر، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة - بيروت د.ت، ص ٥.
- (٣) يرد مصطلح «المحاكاة» واضحاً في منهاج البلغاء للقرطاجني، ولدى الفارابي أيضاً. يراجع: عبدالله الغدامي: الخطبة والتكفير من النبوية إلى التشريعية، النادي الأدبي الثقافي - جدة ١٩٨٥، ص ١٩.
- (٤) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط ٤، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٢، ص ٦.
- (٥) حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة، دار كتابات - بيروت ١٩٩٣، ص ٢٩.
- (٦) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب - بيروت ١٩٨٥، ص ٢٧.
- (٧) ينظر: الغدامي، ص ١٩. وتعريف الفارابي للقول الشعري بأنه التمثيل، تنظر: رسالة في قوانين صناعة للفارابي، تحقيق: عبدالرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطو ص ١٥١.
- (٨) ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص ٣.
- (٩) تودوروف، ص ٢٣.
- (١٠) نفسه، ص ٨٤.
- (١١) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ٩.
- (١٢) جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال - الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ١٩.
- (١٣) سوزان برنار: قصيدة النشر من بودلير إلى أليان، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون - بغداد، ١٩٩٣، ص ١٨١ - ١٨٢.
- (١٤) نفسه، ص ٣١ وما بعدها.
- (١٥) روبرت هولب: نظرية الاستقبال - مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبدالجليل جواد، دار الحوار، دمشق ١٩٩٣، ص ١٧٥.
- (١٦) يشير إلى تناقض مصطلح قصيدة النشر كل من: جاكوبسون، ص ١٠. وسوزان برنار، ص ١٩ و ٢٧٠ و ١٤٣، وعريباً أنار أدونيس في مقدمة الطبعة الرابعة لأعماله الشعرية الكاملة، بيروت ١٩٨٥، ص ٥ وما بعدها، إلى تناقض المصطلح الذي أشاعه هو نفسه في كتاباته الأولى. ويقترح مصطلحاً آخر لا يقل بلبلة عن السابق وهو «كتابة الشعر تشرأ» وهو مصطلح يجسم اتلاف النقيضين ويمارح بينهما بعملية الكتابة النصية على الشعر بواسطة النشر.
- (١٧) هذه الخصائص تلخص معرفةً بإيجاز عن سوزان برنار وترد في مقدمة ديوان (لن) لأنسى الحاج، تراجع الطبعة الثانية منه، بيروت ١٩٨٢، ص ١٩. وتقرآن بما ورد في كتاب برنار: قصيدة النشر...، ص ٢٨ و ١٥١ حيث تذكر «المبادئ الأساسية» لقصيدة النشر فتعد الحصر، والإيجاز، وشدة التأثير أو كليته، والوحدة العضوية، والمجانية، والكثافة وتركز على ما فيها من فوضى وتنظيم معاً. وهو أشد تناقضات قصيدة النشر التي لم يتب لها كتابها العرب المبكرون.
- (١٨) سوزان برنار، ص ٢٦٥. وللإفادة من الخصائص السردية والعناصر الحكائية وشيوع السرد في الشعر منذ السريالية، يراجع: الصكر، ص ٩٣.

• ملحق نصوص

جان دمو :

(أسمال)

منشورات الأمد - بغداد - ١٩٩٣ .

مسالك غير سالكة

يوماً

قبيل القيامة

سأتوحد مع الضباب

وأترك كافة أبواب اللانهاية

مغلقة

في انتظار

إبليس.

أين انقرضت أرخبيلات

أحلامي؟

أوهامي مجرد لآلي..

لا انتظر بعد.

حانة ماهر - ٤ نيسان / ١٩٩٢ - بغداد

خالد المعالي:

(خيال من قصب)

دار الجمل - كولونيا - ١٩٩٤

خيال من قصب

خيالي مغطى برماد من جزر

في بحر كبير، أمواجه عالية

يقف الزمن عندها موارياً

عاداته، نائراً وردات جرحه اليابسة.

خيالي يخوض كفريق طوعي في

نكات عمره، يبذل المسافات

ويوهم الحياة بظلمة طاغية.

الليل مختصر بأحلام عن

ماضي بعيد، فيه تتدحرج

أحجار الطفولة، تزعق الحيوانات،

بشر الجوع، الأردية المرقعة والطلقات التائهة.

قمر في قطار، قهوة مرة، أثر

في قعر فنجان شمس محرقة

بيوتها من قصب.

١٩٨٩/٨/١٠

زكريا محمد:

(الجواد يجتاز أسكدار)

دار السراة - لندن - ١٩٩٤

القتلى

ما هذه الأشجار الطويلة؟

ولم تقف هكذا صفا واحداً بلا

نهاية؟

هؤلاء هم القتلى يا بني

ذهبوا إلى الحرب ولم يعودوا

إنهم يقفون هنا

كى يدخلوا المدينة بانتظام

كطلاب مدرسة

لكن أبواب المدينة مقفلة

والأحياء على الأبراج

ينتظرون بالسهم والنيران.

عباس يعضون:

(أشقاء ندمنا)

دار النهار - بيروت - ١٩٩٣

سلالم

أسمع هذا الخلاء

الذى يصعد درجة درجة

خلف الباب

وليس ما يحمله غالباً

سوى خطوات مفقودين

تلك ثروة السلالم

لم يعد أحد من هناك

بيد أن طرقهم

تظل مأهولة دائماً

لقد بددوا دمهم

وليست لغتنا فى الغالب

سوى من ذلك الدم الهرم.

أمجد ناصر

(سُر من رآك)

ط ٢ - دار جلجامش - ١٩٩٦

تعزيم

يدك الجاهلة على الركبة البيضاء بيضاء

الكاحل الذى يلمع فى ليل عيني أبيض

كتفك السامقان أبيضان ولوح الصدر أبيض

يمامتك الجافلتان بيضاوان

وبينهما برزخ أبيض

قبتك بيضاء وسفحها أبيض

نوم البنفسج بين رخامتين بيضاوين أبيض

حقواك الهضيمان أبيضان

وانتناؤك أبيض

مشيتك بيضاء ومجالها أبيض

قميصك المتروك كيفما كان أبيض

ورائحتك فيه بيضاء

لمستك طرف الوصال بيضاء

وتنمرك فى السرير أبيض

شهقتك بيضاء

ودمى الذى تسفكين أبيض

أبيض.

قاسم حداد:

(يمشى مخفوراً بالوعول)

دار رياض الريس - لندن - ١٩٩٠

من كل ذلك

من وجع النوافذ التى تطل على سريرة الناس

من التريص للحلم وحلمة الرضيع

من الشهقة الأخيرة لبداية الخلق

من الرسائل التي انتظرتها وكانت لا تصل

من تضرع الخبز وقصعة الجوع

من الذي لم يمت والذي قتلوه والذي سوف

والذي لا يزال والذي صديقاً لي

والذي لا أعرفه والذي لا اسم له

من الزجاج الصادق الذي لا يشف عن شيء غير البرد

والشظايا

من الخوف الذي لا يذهب مع القصمان ولا الغسل

ولا يصير ذكرى

من الخطوة التي وراء قدمي

من الحقائق المشحونة حصاراً

من كل ما ليس في الظن والمحتمل ولا يصدق

أكون كتاباً يتحول إلى صفرة السنابل

ورقة ورقة

وعلى أن أتشبث بما ليس بأساً.

عبدالرحمن طهمازي.

(أكثر من نشأة لواحد فحسب)

منشورات الجمل - كولونيا - ١٩٩٥

جنازة انكيديو

- ١ -

الطبيعة سقطت من يدي

- ٢ -

الطبيعة سقطت من يدي

قبل أن أسترد أنفاسي

- ٣ -

الطبيعة سقطت من يدي

الصدى ينفجر في البرعمة متابعاً معناه المتطاير

هكذا يأتي المعنى المجهول بعد القول المعلوم

- ٤ -

الطبيعة سقطت من يدي

الرعب المتنوع للطرافة الناقصة

الفراغ ينظف صمتي

الجنون الذي لم يفسد في مستشفى

- ٥ -

الطبيعة سقطت من يدي

الآهات تعدّ الحبال الصوتية

الطائر يلقط لحنه المهلهل على جوانب الحبة

الليل ينوء بمرآته الثقيلة

ما أخف فطنة الشبح

- ٦ -

الطبيعة سقطت من يدي

العجز المستنير لخيالنا التقليدي

الصحراء يطيش عماها في الدموع

حقك ينتصب كاملاً بين الأطلال

الرمال تضيق بطابعها العدديّ

الثقة تشمّني وتعتدل

- ٧ -

الطبيعة سقطت من يدي

يا شقيق روجي اصعد

سنلم موسيقاي دوافعك

الوزن الشفاف يطلبك

الامل والتقصير في منظر الشائك

نحن تبخرنا من دمة واحدة

البقية تلحقنا ولا تندمل

- ٨ -

الطبيعة سقطت من يدي

الثبات الكاسح لذبذبات المصير

الأحلام على أسوار النوم الوحشي

الافق الدافئ للشمعة يسترسل بارداً إلى الظل

أيها الانتظار: لم تلتفت إلى اتجاهك منذ وقت طويل

ساعتك تحت بندولها الهرم

ووقتك استأجر غيرك

الرعاة أخذوا نصف كل كاش وتفرقوا

- ٩ -

الطبيعة سقطت من يدي

كيف يتزن هذا النفي ويسمعني

الوجود يستخرج ضعفه ويحيطك بالألغاز

العمّة تدور في موضوعها الواسع

أنكيدو.. أنكيدو.. جمالك لا يومئ

نرايك لا تنهيا

صمتك على الأثر

أنكيدو.. أنكيدو..

أيا أنكيدو

طالب عبدالعزيز:

(تاريخ الأسى)

دار الشؤون الثقافية - بغداد - ١٩٩٤

أصدقاء

البكاؤون،

البكاؤون أصدقائي

الذين مرت السيوف على أعناقهم

ولم تترك إلا بريقها في الاكتاف

البكاؤون..

الذين ساروا أمامي إلى المناحر

ونحيبهم في أضلاعهم

نحيب قطارات تائهة

الذين حلّ عليهم الظلام قبل الأوان

الذين إذا ساروا تبكي الريح

وإذا أقاموا تصعد الأنهار منازلهم في السماء

البكاؤون

ذوو الصدور البيض

كالمصاحف المفتوحة

أزهر عليهم الرمل

واخضرت الفياقي

علقوا بثوب الأفق

وماتوا من الاختفاء

فاضل العزاوي:

(في نهاية كل الرحلات)

دار الجمل - كولونيا - ١٩٩٤

عندما وصلنا إلى بيت كافكا متاخرين

تركنا براغ وراءنا،

وصعدنا القلعة القديمة،

باحثين عن بيت أسود،

يسكنه فرانز كافكا.

- المستر كافكا لم يعد يعيش هنا،

ربما انتقل إلى مدينة أخرى.

قال شاب يغازل فتاة على مصطبة.

بين يديها، وكم صرخة أخرجتها من بيتها إلى المدى
أنتِ التي تشدني
كمرساة عبر العوالم، لم أنل منك كفايتي وها أنا
أعود إلى شوارعك الجميلة، باختيارى.

في فضائك الحامل بأشلاء النبوءات
مزابلك الآهلة حيث يعثرون أحيانا على الأجنة
في طينتك النهائية حيث الوجوه البلهاء بآلافها
تعبد فانوسا يحشرج في شرفة النجمة
السينمائية المنتحرة بحبوب نومها، ويقودني التأمل في
معنى

سيف الرحبي:

(رجل من الربع الخالي)

دار الجديد - بيروت، ١٩٩٣.

ليل إلى امرئ القيس

ليل لا يمكنك أن تقطعه بمنشار
أو تعتقله في كأس
ليل ثعلبي المزاج
أحيانا يشبه مهرجا في ساحة عامة

وينزلق أملسا كفراء العروس

ليل العرافات وسائقى الشاحنات

لم يرخ سدوله بعد

لكنه أوعز إلى مخلوقاته بالنميمة.

الغرباء يطلون من شرفاتهم أمام البحر

والسفن غارت في ذاكرة البحارة.

ليل غير قابل للاندحار

ومرت امرأة، همست محذرة:

- لا تدخلوا رجاء في حضوره،

فقد ساءت صحته البارحة.

في الطريق

رأينا غريغورى سامسا يخرج من غرفته زاحفا

ويختفى داخل جذع شجرة.

في الدهاليز التي لا نهاية لها

والأنفاق التي تقيم فيها الفئران

كانت ثمة شمعة تضيء فوق منضدة

وجوزيف ك. يرسم خرائطه

حتى لكأنه تلميذ في المدرسة

قرعنا الباب أخيرا

ودخلنا، حاملين زهورنا،

مفكرين في ما ينبغي أن نقول

سوى أننا كنا

قد وصلنا متأخرين كالعادة

وكان هو ميتا فوق سريره،

يحدق من النافذة.

١٩٩١

سركون بولص:

(الحياة قرب الأكروبول)،

دار توبقال - الدار البيضاء - ١٩٨٨

نشيد إلى مدينة مستعادة

قاتلة القصاصد بكل الوسائل الممكنة، قابلة

للمناسبات والصدف الكريمة (كم من الولادات جرت

نزلوا وذهبوا

إلا أنا

لا أنزل ولا أذهب

لا أصدق ولا أنزل

باق

على المقعد

بأطراف تكسرت من الرجرجة

أنامل الحائكة العمياء

مستغرقة

إلى أن ينفذ النور من جدار حياكتها.

خريف لندن - ١٩٨٧

على شواطئه تلملم الصرخة

أشلاءها من فم الفريق

ليل وعمر

وقد أرخى سدوله على عنق العالم.

نورى الجراح:

(مجاراة الصوت)

دار رياض الريس - لندن - ١٩٨٨

الحائكة

الجميع ينزل ويذهب

ينزل ويذهب.

حتى الذين صعدوا



معنى المعنى

تجليات فى الشعر المعاصر

الليل نموذجاً

عبد القادر الرباعى*

- ١ -

غير ما يقول، ويظن أكثر مما يظهر^(٢). وقراءة مثل هذا النص دخول فى تشكيلاته وتفكيك لخيوط نسيجه لتعرف ترابطاته، وحل عقد نظامه، وتبيان أسس العلاقات التى تؤلف شبكته. بناء على هذا الجهد تصبح قراءة الشعر - كما قال إليوت: «تجربة حية مثلما أن كتابته تجربة حية سواء بسواء»^(٣). لكن ليس كل قراءة «تجربة حية»، فهناك قراءات لا تتعدى التقاط ما على السطح بتقاعس وتكاسل. ولهذا ميز تودوروف بين ثلاثة أنواع من القراءة^(٤):

الأولى: إسقاطية لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله متجهة نحو المؤلف أو المجتمع.

الثانية: قراءة الشرح التى تقف عند ظاهر النص وتكتفى فى شرحه بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها.

الثالثة: قراءة الشاعرية التى تسعى إلى جلاء ما فى باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما فى لفظه.

يعد اقتحام النص الأدبى بعامة، والشعرى بخاصة، مجازفة طوعية فى فضاء معمى بالرغم من شدة الوضوح التى قد يبدو عليها أحياناً، بل إن هذا الوضوح ذاته يصبح لونا من الخداع أو حجاباً يرد البصر عن رؤية ما يستتر خلفه. لأجل هذا تعد قراءة النص الشعرى نوعاً من الكشف عن عوالم عvisية على الإدراك، أو تخطيطاً لشق طريق فى أرض مجهولة التضاريس والامتدادات. فالنص - كما قال بارت: «ليس خطأ من الكلمات ولكنه فضاء لأبعاد متعددة فى مجموعة متنوعة من الكتابات»^(١)، لذلك عدت نظرية النقد معتركا يدور حول النص، أو محاولة لغزوه والدخول إلى بواطنه أو التحديق فى آفاقه، فالنص عند كولر Coler «تشكل لغوى ينم عن

* أستاذ الأدب والنقد - قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد - الأردن.

لقد تمحورت توجهات قراءة النص عند النقاد المحدثين حول قطبين اثنين سماهما «جراهم هو»: «النموذج الخلقى» و«النموذج الشكلي»، ووصفهما بقوله:

الذين يولون أشد عنايتهم لما وضع الأدب له (النموذج الخلقى) يميلون إلى تكوين فكرة هشة وغير تحليلية عما هو الأدب، والذين يعنون أكثر ما يعنون بما هو الأدب (النموذج الشكلي) يميلون إلى تكوين فكرة هشة وغير تحليلية عما وضع له الأدب.

وحلاً لهذا الازدواج غير المقبول يقترح أساساً مشتركاً بينهما قائلاً:

الأساس المشترك الوحيد للوجه الخلقى والشكلي في عمل أدبي هو أنهما قسمان من مشروع واحد. فإذا كان المشروع حياً تكون العلاقة بين الجانبين ذات ثوتر واحد. فكلاهما يفسر الآخر ويعدله، ثم يغدوان كلا واحداً؛ لأن بينهما تياراً من الطاقة - تياراً متناوباً إذا سمح لنا بهذه الاستعارة الكهربائية^(٩).

ولابد لنا من مشايعة رأيه لأن المعنى لا تتألف منطلقاته وتتفجر أبعاده إلا من خلال الشكل الذى استقرت فيه الكلمات على هيئة خاصة، كما أن الشكل بالكيفية التى جاء عليها إنما تألف ببواعث المعنى وأعماقه. وقد صبت آراء كثير من النقاد المحدثين فى هذا المصعب. لقد أشار جون كوين - مثلاً - إلى نمطين من وظائف اللغة هما: ذهنى إدراكى، وتقديمى عاطفى. ولكى يميز بينهما استعمل مصطلحين آخرين هما «الإشارة» و«الإيحاء»، على أساس أن «الإشارة» تميز رد الفعل الإدراكى، و«الإيحاء» يميز رد الفعل العاطفى. لكنه أكد أن المصطلحين يرتدان «إلى مرجع واحد»، وأنهما «يتعارضان فقط على المستوى النفسى»، فوظيفة لغة النثر «إدراكية» ووظيفة لغة الشعر «إيحائية». إن هذا يؤكد أن الإيحاء فى لغة الشعر يلتئم مع الفعل العاطفى، وأن الفعل العاطفى هو المعنى الذى ينبثق من اللغة

ويبدو أن اختلاف القراءات هذا مبنى على اختلاف فى مستويات المعنى للنص الواحد عند القارئ. لقد أشار بعض النقاد قديماً وحديثاً، بمن فيهم عبد القاهر الجرجاني، إلى «المعنى» و«معنى المعنى» فى النص الشعرى، قال عبد القاهر:

ها هنا عبارة مختصرة وهى أن تقول المعنى ومعنى المعنى. نعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذى فسرت لك^(٥).

وقال جون كوين:

مشكلة «معنى المعنى» هى من أكثر المشاكل مناقشة بين اللغويين المعاصرين... كلمة «المعنى» تشير بصفة عامة إلى ما يرسلنا إليه الدال، لكننا هنا يمكن أن نحدد مع أوجدن Ogden وريتشاردز Richards عنصرين مختلفين (من المعنى):

١ - الموضوع الحقيقى معتبراً فى ذاته.

٢ - العملية الذهنية التى من خلالها يفهم الموضوع.

وهو يقترح أن يسمى هذان العنصران: «المعنى النثرى» و«المعنى الشعرى»^(٦).

أما بارت، فقد أشار إلى «المعنى الثالث» فى مقالة أفرد لها بخاصة The Third Meaning حيث قال عنه:

إنه المعنى المكتوم، الرابض فى الشكل، فهو واحد فى متعدد، يطل على اللامحدود، وينفتح على حقل من المعانى^(٧).

لهذا، كان عنده قارئ النص «منتجاً»، لا «مستهلكاً»، فالنص - كما قال: يحتاج إلى عاشق موله لا يتورع عن اختطاف محبوبته والبقاء معها فى المطلق بعيداً عن كل حدود المنطق والواقع^(٨).

الإيحائية. وقد استعان جون كوين لتأكيد هدفه في التحام الشكل الإيحائي بالمعنى العاطفي في لغة الشعر بثلاثة نصوص لنقاد كبار:

الأول نص فاليري: «هناك مظهران للتعبير اللغوي: نقل حقيقة، وتوكيد عاطفة، والشعر حل وسط أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين».

والثاني نص ريتشاردز: «الشعر هو الشكل الأسمى للغة العاطفية».

والثالث نص كارناب Carnab: «إن هدف قصيدة عن أشعة الشمس والسحاب ليس أن تنبئنا بحالة الطقس، لكن أن توضح لنا بعض عواطف الشاعر وأن تثير فينا عواطف مماثلة». وتأسيساً على هذه الاقتباسات التي توضح مفهومه تماماً، بلور رأيه في أن لغة الشعر تكمن في تحويل العواطف الحقيقية إلى عواطف شعرية أو التحرك من الذات إلى الموضوع. فالإحساس - كما قال ميكل دوفرن Mikel Dufrenne: «هو أن أجرب مشاعر، لا باعتبارها حالة من حالات ذاتي، ولكن باعتبارها خاصة متصلة بموضوع». انطلاقاً من هذا تصبح القصيدة في نظر جون كوين: «تكنيك لغوي لحصاد نمط من الوعي»^(١٠).

النتيجة التي ندركها من مقارنة هذه الآراء بآراء جراهام هو السابقة هي أن النظرة الشكلية التكنيكية والنظرة الخلقية المعنوية تتعاونان معاً كي تكونا قطبين متحاورين لا متفاصلين داخل النص الشعري - القصيدة، حتى يتحقق بتحاورها تكامل «المعنى» و«معنى المعنى» في تصور القارئ - الناقد، كما تكاملاً من قبل في وجدان المؤلف - الشاعر.

لكن هذا التكامل عند كل من القارئ والشاعر لا يشترط فيه المطابقة أو المماثلة. فقراءة الشعر - كما ورد في قول إليوت السابق - تجربة أخرى غير تجربة كتابة الشعر. بل إن إليوت زاد على ذلك بأن جعل الشاعر نفسه صاحب تجربة مخالفة عندما يصبح قارئاً لشعره. قال: «ومع الزمن يصبح الشاعر مجرد قارئ لقصائده، وذلك بعد أن يكون قد نسي معانيها الحقيقية أو غير أفكاره». وتبعاً لذلك «يحتاج النص

(الشعري) إلى عين ترى فيه مالم يره المؤلف ومالم يخطر له»، «فمهمة القارئ الناقد أن يتحرر من سلطة النص لا لكي يقرأ ما يقوله، ولكن انطلاقاً مما يقوله، وبسبب ما يقوله»^(١٢). فتأمل القصيدة وقراءتها قراءة واعية خلاقة متحررة نوع من إعادة خلقها، أو إبداعها: فنحن حين نقرأ شعراً نتمثل ما فيه من مشاعر وتجارب وأخيلة. وتنفتح لعيون بصيرتنا مجموعة من الصور والمناظر والمواقف التي رسمها الشاعر ودفعنا إلى رسمها من جديد^(١٣).

لأجل هذا تعدد القراءات؛ فقراءتان لكتاب واحد - قصيدة واحدة لا يمكن أن تكونا متماثلتين أبداً، إذ إننا نخط أثناء قراءتنا كتابة سلبية، فنضيف إلى النص المقروء أو نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجد فيه، فما أن يوجد قارئ حتى تبتمد القراءة عن النص^(١٤). ونحن نرى أن أفكاراً مهمة لرولان بارت R.Barthes تصب في هذا الاتجاه: فعن اتحاد النظرة الشكلية بالنظرة الخلقية قال:

الكتابة، إذن، بوضعها في صميم الأشكال الأدبية التي لا تبدأ إلا معها، هي، أساساً، أخلاق الشكل^(١٥).

وعن أهمية القارئ وقيمة القراءة تحدث مطولاً في مقالته الشهيرة «موت المؤلف The Death of the Author». لقد أوحى بأن الكتابة بعد خروجها من يد المؤلف تغدو ملك يمين القارئ الذي يحيا معها وبها. أو كما قال: «ولادة القارئ يجب أن تكون على حساب موت المؤلف»^(١٦)، وبموت المؤلف تصبح «اللغة هي التي تتكلم». وكلام اللغة على لسان قارئ حاذق يفضى - كما نرى - إلى قول شيء ما، أو معنى ما، فالقصيدة توجد وتعني في آن. وهذا رأى نتابع فيه آراء جراهام هو الذي نقض المبدأ النقدي القائل: على القصيدة ألا تعني بل أن توجد؛ فقال: إنها محاولة باسلة ونحن نحتاج إلى القيام بها غير أن حدها مثالي وليس فعلياً. إن القصيدة لا تستطيع أن توجد أبداً إلا من خلال معناها فقط^(١٧). ومهما ابتعد معنى النص - القصيدة، وكيفما انطلق، فإنه يظل مشدوداً إلى الجوهر الإنساني. لأننا ننظر إلى أي نص أدبي على أنه «بنية.. حاملة لمعنى إنساني»^(١٨).

وانطلاقاً من الجوهر الإنساني هذا يفتح النص - القصيدة «على حقل من المعاني»، كما قال بارت بحق.

انطلاقاً من هذا، فإن القراءة تعنى - كما قال ولیم راي - «إيجاد المعاني»^(١٩)، أو بعبارة أقرب إلى فهمي للمسألة: إنتاج المعاني. ذلك لأن كلمة «إيجاد» قد تعنى لبعضهم التفتيش عن معانٍ محددة وإيجادها، أما كلمة «إنتاج» فتعنى افتتاح القارئ على النص واستنباط المعاني التي توحى بها شبكة العلاقات الداخلية بين الكلمات والأشياء في ذلك النص. ولقد أحسن عز الدين إسماعيل صنما حين باعد بين «معنى المعنى» في النص وبين «قصد» صاحبه، وأيضاً حين منح مفسر النص حرية التخلص من التقيد بمعنى معلوم في تفسيره أو قراءته^(٢٠).

تبني مشكلة «معنى المعنى» - كما أشار ريتشاردز وأوجدن - على أساس استخلام الكلمة في النص. فهما يريان أن هذه الكلمة داخل سياقها يمكن أن تكون واحدة من كلمتين هما: أولاً كلمة الإشارة التي تعنى في موضع استخدامها تعزيز الدلالة على أمور ذات مرجعية معينة أو تنظيمها أو الربط بينها. وثانياً الكلمة الانفعالية وهي الكلمة التي تعبر عن المواقف، أو تثير المشاعر. ويشيران أيضاً إلى أن هاتين الوظيفتين المتغايرتين تبرزان على صعيدين هما: جانب المتكلم وجانب المستمع. أما الوظيفة الإشارية للكلمة فتتضمن الإشارة إلى الأمور ذات المرجعية المعينة، والترابط فيما بينها بدلالات معنوية مشابهة لدى المتكلم والمستمع، لكن الوظيفة الانفعالية تتضمن التعبير عن المشاعر والانفعالات والمواقف والحالات العاطفية والقوى الداخلية، بما لها من كثافة عالية عند المتكلم، وكذلك ما تستدعيه تلك الأحوال النفسية من إثارات وترابطات داخلية لدى المستمع^(٢١).

ولما كانت الوظيفة الانفعالية لا تشير بشكل مباشر إلى ما نعبر عنه لدى المتكلم (الشاعر)، ولا إلى ما تثيره لدى المستمع (القارئ)، فإن المعاني المرتبطة بها غير قابلة للتحديد هنا وهناك، وبذا يتفنى شرط التشابه في الدلالة الذي وجدناه في الوظيفة الإشارية للغة.

نستج من خلال استحضارنا كل الأقوال السابقة - على ما يمكن أن يكون بينها من اختلاف - أن الاتجاه المعاصر لمفهوم «معنى المعنى» في الشعر هو ما تقضى به القراءة الواعية التي تجتهد في حل إشكال ترابط العلاقات المنشأة بين الكلمات الموحية بالأحوال النفسية والفكرية أو القوى الداخلية الكثيفة من خلال تجاورها وتباعدها وتناظرها زماناً ومكاناً وموقفاً في النص الشعري، على أن يشكل السياق الموضوعي (حدود العلاقة بين كلمتين أو مجموعة من الكلمات) والسياق الكلي (النص أو شبكة علاقاته المعقدة والمتراصة) إطار ذلك الحل ومرجعته الأساسية في الاستيعاء والتوجيه.

ولما كان «معنى المعنى» في نص شعري ما مرتبطاً بقراءة هذا النص، ثم لما كان هذا النص قابلاً لأن تتعدد قراءاته وتتوحد بتعدد قارئيه وتتوحد مواهبهم وثقافتهم وتجاربهم وعصورهم وما إلى ذلك، فإن «معنى المعنى» قابل لأن يتعدد ويتوحد بحسب تعدد هذه القراءات وتتوحد.

تأسيساً على هذا الفهم لـ «معنى المعنى» الذي يتجاوز المباشرة ويفتح على «حقل من المعاني» أو اللامحدود منها، سأحاول في الصفحات التالية قراءة نماذج شعرية حديثة قراءة تجلّي الأبعاد المحتملة لما يمكن أن نسميه «معنى المعنى» في النص الشعري، وسأحصر مناقشتي في ظاهرة واحدة حتى تبين الفروق الفردية في التعامل معها استغراقاً لانعكاساتها في النفس، وامتنادتها في التجربة، وترابطاتها في شبكة علاقات النص.

لقد وجدت أن الليل يحتل في الفكر الشعري مساحة تستحق الوقوف والتأمل، لذا أحببت أن أتابع تجلياته عند ثلاثة شعراء معاصرين هم: محمود درويش، وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور. ولكن سأبدأ، قبل ذلك، بإطلالة سريعة على انعكاس الليل في أخيلة بعض أجدادنا من الشعراء القدامى حتى تستند مناقشتي إلى أساس مكين ترتد فيه الفروع إلى بعض أصولها، ولكي تستغرق الظاهرة، ويعرف تطورها وتعدد أبعادها تبعاً لتعدد التجارب الصادرة عنها.

- ٢ -

يعنى الخروج إلى النور والفرج، لكن باب الليل باب تدلف فيه إلى ظلمة ظلماء مخيفة قاتلة. ولم يكتب الشاعر بهذا الإيحاء وإنما أضاف إلى الظلمة ستورها. لهذا تراكم الظلام حتى سد كل المنافذ ولم يعد للسارى فى ذلك الليل من باب للفرج إلا صوت الكلاب.

ويستحب فى مثل هذا الجو المخيف أن يأنس الإنسان بالإنسان، لهذا جاءت نار القرى التى أشعلها إنسان ما فى البيت الثانى فرجا لإنسان آخر يطلبها بل يتمناها. هاهنا اجتمعت النار/ والليل على أساس من التضاد الطارد، فكلما بعث الليل هما وخوفا ورعبا سدت عليه النار بضيقاتها وبالأمل المعقود عليها السبيل للوصول إلى قلب الإنسان والعبث به. ومادامت هذه النار أتت بعد أن شبها الإنسان لغاية نبيلة، فإنها أصبحت رمزا لمشاعر الأخوة الإنسانية الصافية التى أدت المعنى الإنسانى الكبير فى التألف الروحي على الأمن والأمان. ومن هنا جاءت فرحة مشعل النار حين أدت ناره وظيفتها الإنسانية فهذا من روعة كلابه المعقورة نطمينا لهذا القادم الذى جاء يسترد أمنه، بل حياته كلها.

ونار الحرب التى كانوا يشعلونها ليلا كنار القرى فى الإنقاذ ودفع غائلة الخطر والموت، لكن فعل نار الحرب فعل جماعى، بينما كان فعل نار القرى فعلا فرديا. كان العرب إن توقعوا خطرا أو جيشا عظيما وأرادوا الاجتماع أو الحرب أوقدوا ليلا على جبلهم نارا ليبلغ الخبر أصحابهم، قال عمرو بن كلثوم:

ونحن غداة أوقد فى خزار

رَقَدْنَا فوق رَقَدِ الرَّاكِدِينَا

وإذا جدوا فى جمع عشائهم إليهم أوقدوا نارين، قال الفرزدق:

لولا فسوارس تغلب ابنة وائل

سد العدو عليك كل مكان

ضربوا الصنائع والملوك وأوقدوا

نارين أشروقنا على النيران (٢٤)

واجه الإنسان العربى «الليل» قديما كما كان يواجه الظواهر الطبيعية الأخرى، فكل شئ كان فى خياله صادر عما ينفعه أو يضره، عما يؤنس ويخيفه، لذلك عبد هذا وذاك، عبد النافع حباً وتقرباً، وعبد الضار خوفاً وتذللاً، ويدل أن هذا كان توجهها إنسانيا عاما فى الأزمان القديمة، تبعه سلوك مشابه أنتج الأسطورة والخرافة والطقوس والأصنام وغيرها (٢٢).

ولما كان الليل ظاهرة تطل على ذاك الإنسان كل يوم، تعامل معها بما توحى له من خير أو شر، فصيرها جزءا من حياته، ومنحها ما تستوجبه من هذه الحياة. وتلازمت عند العربى فى جزء من حياته السابقة على الإسلام ثنائية جمعت بين الليل والنار. والواقع أن النار كانت عنده حاجة يتغلب بها على ما قد يجلبه الليل من متاعب ومأس. لهذا، غدت لغة تفك بها رموز الليل، أو ضياء يبدد ظلامه حتى تحولت عنده عادة أو رمزا من الرموز المألوفة. من ذلك ما سمي «بنار القرى» التى كانت من أعظم مفاخر العرب؛ إذ كانت ترفع للسفر، ولمن يلتمس القرى، فكلما كان موضعها أرفع كان أفخر. وفى ذلك يقول عوف بن الأحوص (جاهلى):

وَمُسْتَنْبَحٌ يَخْشَى الْقَوَاءَ وَدُونَهُ

من الليل بابا ظلمةٍ وسُتُورُها

رفعتُ له نارى فلما اهتدى بها

زجرتُ كلابى أن يَهْرُ عَقُورُها (٢٣)

يتأتى المعنى الأعمق من خلال الالتفات إلى العلاقات التى يشير بها الليل فى النص: كالليل/ الكلاب، والليل/ الظلمة، والليل/ النار. إن كلمة مستنبح التى افترحت بها بيته ذات دلالة اجتماعية وإنسانية فى وقت واحد. لأن من كان خائفا من عتمة الليل يتعلق بأية إشارة تقول له: هاهنا إنسان فلتأنس به. وليس أدل على وجود الإنسان فى ذلك الوقت من صوت الكلب ليلا. إن الصورة التى رسمها الليل فى وجه هذا الخائف صورة موحية؛ حيث جعل الليل باباً، والباب

فالمعنى معقود على العلاقة بين الليل والنار، ولكنه وجه توجيهها خاصاً، فالنار المشبوبة ليلاً نار النجدة التي تطفئ على كل نار؛ فالحرب والانتصارات فيها مجسدة هنا بالنار وقت الشدة والنصر. لقد أدت نار الحرب ليلاً هنا وظيفة النجدة والاستنقاذ لمن طلبها حرباً، مثلما كانت نار القرى ليلاً نار النجدة والاستنقاذ لمن طلبها قرى.

والمعنى الذى ارتبط بكل من نار الحرب ونار القرى هو معنى إشارى، لأنه معنى معلوم، شكلته العادة والاتفاق العام المشترك بين الجماعة الواحدة، لكن الدافع إليه كان الحاجة الإنسانية إلى حماية نفسها من أخطار محدقة بها. لذا يمكن أن تكون النار فى الموقعين رمزاً للأمن الذى تريده الروح الإنسانية وتنشده فى كل حين.

ومن ذلك الجو المشعر بالحاجة إلى الأمن المعقود على نار الليل تخيل الإنسان العربى القديم - وتحت تأثير ظروف حياته القاسية - ناراً مضادة هى نار الرعب؛ لقد تخيل فى جانب من تفكيره الخرافى أن الغول والسعلاة والجان توقد له نيرانا فى الليل كى تضلله وتبعث به وتوقعه فى حبالها. وفى ذلك يقول أبو المطراب عبيد بن أيوب يصف تلك النار المزعومة:

قله در الغول: أى رفيقة
لصاحب قفر خائف متفتر
أرئت بلحن بعد لحن وأوقدت
حوالى نيرانا تبوخ وتزهز (٢٥)

اعتمد الشاعر - استيحاء للخيال الجماعى - على الخوف الذى يملأ نفس صاحب القفر السارى وحيداً فى الليل، ذلك السارى الذى - كما رأيناه مع نار القرى - كان يفتش عن علامة تشير إلى وجود إنسان يأنس به، فصير الشاعر النار المسعفة هناك ناراً خادعة، هنا، تغرى السارى للقدوم إليها لا لتنفذه بل لتوقعه فى حبال الغول فتهلكه.

وهكذا، كان الليل باعثاً للخوف والقلق. لكن الإنسان انبرى يحارب هذا الخوف بالنار المنجدة والمنقذة (نار القرى، ونار الحرب)، ويستنقذ حياة أخيه الإنسان بالماوى والنجدة

الجماعية. أما الغول المتخيل فكان فعله نقيض فعل الإنسان، لذلك عمل على ترسيخ الخوف وتقريب الموت.

اعتمدت المعانى، فى الأبيات السابقة، العلاقات التى أنارتها ثنائية الليل / النار أساساً لولادتها واستثارتها. ومع أنها وجهت فى كل نموذج توجيهها خاصاً ومختلفاً، لكنها ظلت تتعامل مع الليل على أنه مصدر للخطر والهم والرعب الإنسانى.

تعامل مع هذا المعنى العام شعراء كثير فى القديم، ابتداء من العصر الجاهلى وامتداداً فى العصور التالية له. فمن منا لا يردد قول امرئ القيس وهو يرى الليل هما فى قوله:

وليل كموج البحر أرخى سدوله

على بأنواع الهموم ليبتلى

أو قول النابغة الذبياني الذى رأى فى الليل قدراً مبتلى به لا يستطيع منه مهرباً حين جمع بينه وبين النعمان بن المنذر - مصدر خوفه الدائم:

وانك كالليل الذى هو مدركى

وإن خلت أن المنتهى عنك واسع

أو قول المتنبي الذى انطلق من كون الليل زماناً للرعب، والبيداء مكان هذا الرعب، ثم جعل الخيل (وهى رمز لقوته وعزيمته) قادرة على طي ذاك الرعب فى زمانه ومكانه، فقال:

الخيل والليل والبيداء تعرفنى

والسيف والرمح والقرطاس والقلم

أو قول أبى فراس الحمدانى الذى كان الليل عنده فرصة تسعف الأئبى المهموم على الاختلاء بنفسه ومنح دموعه حرية الانهمار للتفريغ عما يعاين ويكابده:

إذا الليل أضوانى بسطت يد الهوى

وأنزلت دمعاً من خلأته الكبير

أو الحصرى الذى تخيل ليل العاشق ممتداً بالقلق والهم إلى قيام الساعة:

يا ليل! الصبُّ متى غده؟

أقيام الساعة موعده؟

فهذه أبيات تروى بأن الليل عند أصحابها مصدر هم وتوتر. لكننا لا نعلم - مع ذلك - أن نجد نماذج مخالفة لهذا الإيحاء. فقد كانت ليلة أبي العلاء المعري - مثلاً - عروساً من الزنج عليها قلائد من جمان. لكن أبا العلاء المعري كان، وهو يرسم هذه الصورة الجميلة لليل، في حالة تذكّر لحسن الليل الذي مضى، وقد بعثها في خاطره وخياله حالة من الهم الحال به في حاضره، كما قال:

علاني فـإن بيض الأماني

فَنَيْتَ والظلام ليس بفـان

رب ليل كأنه الصبح في الحسـ

ن وإن كان أسود الطيلسان

قد ركضنا فيه إلى اللهو لما

وقف النجم وقفة الحيران

كم أردنا ذاك الزمان بمدح

فشغلنا بدم هذا الزمان

فالمنى في هذا النموذج مستخلص من الموازنة أو المقارنة بين ماضٍ، ليله صبح / وحاضر، ليله ظلام.

والخلاصة أن الليل في خيال الشاعر العربي قديماً تحول من كونه ظاهرة طبيعية إلى كونه زماناً لتجارب حياتية تجسدت فيها رؤى الشعراء ومواقفهم ومشاعرهم.

لقد تعددت معاني الليل، هنا، لكن المعنى الذي ظل غالباً على الليل هو أنه جالب الهم ويأثث قامة النفس. وقد امتد هذا المفهوم له حتى غدا في خيال العربي مقترناً بالليالي - عدوة الإنسان الباعثة للمصائب والنواب، بل مرادفها في المعنى أحياناً، وقد بات متحدى هذه الليالي بطلا يستحق أن نمجد بطولته. قال المتنبي في سيف الدولة مادحاً:

نُفِيتُ الليالي كلَّ شئٍ أخذتُه

وهن لما ياخذن منك غوارم

ثم إن الليالي امتدت في تلك العقلية العربية حتى أمت مرادفة للدهر، والدهر - كما نعلم - كان العدو الأكبر للإنسان، كما صورته التراث الشعري. فهو الذي يغير حاله من الشباب إلى الشيب، أو من الفتوة إلى العجز، ويقوده من الحياة إلى الموت.

ولكن لهذه القاعدة السالبة حالات استثنائية يتصالح فيها الإنسان مع الدهر، وذلك حين تتغير الحياة بفعل الإرادة والعمل إلى الأجل والأحسن. فهذا أبو تمام - مثلاً - يجعل من فعل الممدوح (المتعصم) سبباً لانقلاب الحياة إلى الأفضل، وذلك تحقيقاً لرغبات الناس وأمانيهم:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر

وغدا الثرى في حليه يتكسر

بل تحول إلى تحدى الليالي أن تكون قادرة في عهده على ابتلاء المعسرين، بمعنى أنها لن تجد معسراً تبليه:

فليعسرن على الليالي بعده

أن يبتلى بصروفهن المعسر^(٢٦)

- ٣ -

وحين طوت أخيلة الشعراء المعاصرين الليل في عالمها أصبح فيها مادة حياتية تتضمن مواقفهم ومشاعرهم، همومهم وطموحاتهم.

وتجد منهم نفرًا يشكل الليل عندهم باباً لمتعة الحياة. فهذا غازي القصيبي يقول من قصيدة بعنوان «الفجر الأحمر»:

كانت تغنى الشوق... والليل

الخليجي... وفلاً حين مسها

اشتعل

وكنث في الليل الخليجي أحس

أننى

أخرج من عباءة الإعياء والفتور والملل

وأرتقى بين يديها

موجة من الجتل^(٢٧).

فالليل عند هذا الشاعر «الجل» خروج من عباءة الإعياء
والفتور والملل إلى عالم الأحلام والحب والمتعة والسرور. ومثل
ليه كان ليل عمر أبى ريشة، قال:

«عُمَرُ وَنُعْمُ، يَا خِيَامَ تَلَقَّتِي

صَوَّبَ الْعَبِيرُ وَيَا نَجُومَ تَسَامَرِي

تَنَافَرَا شَفُوفَ اللَّيْلِ حَوْلَ جَدَائِلِ

لِعَفَاقٍ وَسَوَاعِدٍ لِمُخَاصَرِي

يَا طَيْبَ مَا اخْتَصَرَا رِسَالَاتِ الْهَوَى

فِيهِ وَيَا طَيْبَ الصَّدَى الْمُتَطَايِرِ» (٢٨)

فالليل خيمة شفاقة ناعمة تنثر حول المحبين المتخاصرين
المتعانقين تجاوبا مع جمال اللحظات التي تثير النجوم والخيام،
وتعيد في الخيال رجع أصوات المحبين في الأزمان الغائبة،
فيلتئم الماضي والحاضر في صدى متطائر طيب النغمة
المتطائرة مع الهواء العليل.

لكن الليل، عند آخرين، ذو وقع مختلف تماما. فهذا
محمود درويش يسير والليل على درب واحدة، فماذا كانت
النتيجة؟ قال:

... وأنا أنظر خلفي في هذا الليل

في أوراق الأشجار، وفي أوراق العمر

وأحدق في ذاكرة الماء، وفي ذاكرة الرمل

لا أبصر في هذا الليل

إلا آخرَ هذا الليل

دقاتُ الساعه تقضمُ عمرى ثانية ثانية

وتقصُر أيضا عمر الليل

لم يبق من الليل ومنى وقت نتصارع فيه...
وعليه

لكن الليل يعود إلى ليلته

وأنا أسقط في حفرة هذا الظل (٢٩).

من خير شعر محمود درويش وتعامل معه، وعياً وتحليلاً،
فإنه قد يرى في «هذا الليل» رمزا لقاصب بلد الشاعر، وعند
ذلك تصبح المقابلة بين الشاعر/ الليل مقابلة بينه وبين عدو
خارجي اقتحم عليه داره وأخرجه منها. وقد تكررت صورة
الليل عند درويش متضمنة هذا المعنى، من ذلك قوله من
قصيدة بعنوان «خطوات في الليل»:

دائما

نسمع في الليل خطى مقتربة

ويقر الباب من غرفتنا

دائما كالسحب المقتربة

ظلك الأزرق من يسحبه

من سريرى كل ليلة

الخطى تأتي وعيناك بلاد (٣٠).

أو قوله:

أرى ما أريد من الليل... إننى أرى

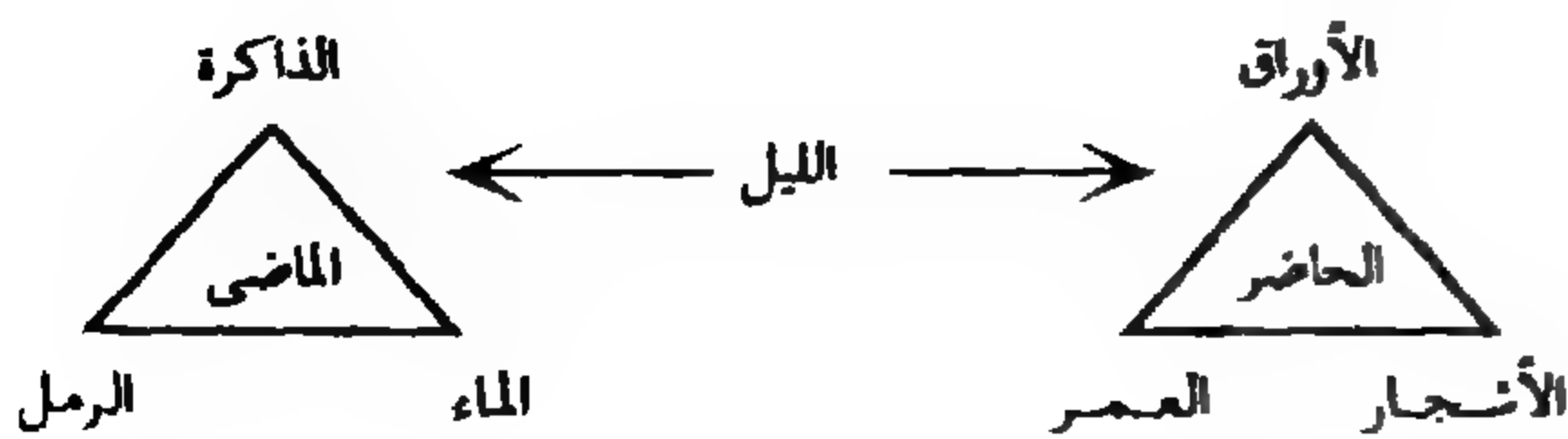
نهاية هذا الممر الطويل على باب إحدى
المدن (٣١).

فالليل، في القولين، رمز لهذا الكابوس الذى اسمه
الاحتلال، فهو «الممر الطويل» الذى يرى نهايته، أو الذى
يرقب «الخطى» القادمة لتخلصه من آثامه وطفيلاته. فاقتران
الليل بالاحتلال هو الرمز القريب الذى يرد على خاطر فى
أول مواجهة مع القصيدة. لكن إذا احتكنا إلى السياق -
والاحتكام إليه أساس كل نقد - فإن الذى يمكن أن يكون
أقرب إلى الفرضية النقدية هو المقابلة بين الشاعر/ والليل
على أساس أن الليل رمز للعدو الداخلى. إن هذه الفرضية لا
تلغى المقابلة المحتملة بين الشاعر والليل على أساس أن الليل
رمز للعدو الخارجى (المحتل) فى القصيدة. لكننى سأسير فى
التحليل على مضمون الفرضية الأولى، ثم أعود إلى القصيدة
وأنا أحمل تصور الفرضية الثانية لأرى ما يمكن أن يمنحه
هذا التصور من تغيرات فى زوايا الرؤية.

أضاف الشاعر إلى ثنائية «الأشجار» و«العمر» ثنائية هي: «الماء/ الرمل»، وجعل التقاء طرفيها على حد مشترك هو «الذاكرة». وهي ثنائية لا تكرر الأولى ولكنها تتعمق معناها. إن العلاقة بين الماء والرمل تشير أكثر من معنى: فهي - على مستوى - توحى بالتحام ماء البحر مع رمل الشاطئ، وهي - على مستوى آخر - توحى برمل الصحراء وحاجة الإنسان فيه إلى ماء. لكنها في هاتين الحالتين تخدم المعنى الأبعد الذي يولده السياق. فالبحر مكان من وطن الشاعر الذي استقر في نفسه وخياله وذاكرته وكل قواه الداخلية. وأما الصحراء فالأساس والأصل والتراث، وهي - في هذه الحالة - تشكل حياة الأمة الزاهرة - مصدر حياته وأيضاً حياة من يناسبه العداء من أبناء أمته أو وطنه.

يمكننا أن نستوحي من اقتران الماء بالرمل، عنده، تلك الحياة الغنية (والماء رمز الحياة في التراث) التي انبعثت من أعماق حبات الرمل. وفي ذلك رمز للإرادة القوية التي هي مصدر وإلهام في وقت معا. وعلى هذا تصبح «الذاكرة» التي اجتمعت عليها ثنائية: الماء/ الرمل رمزا للتاريخ والتراث العربي العريق.

إن هذا يقودنا إلى تكامل ثنائية: الأشجار/ العمر مع ثنائية: الماء/ الرمل، ويفدو تبادل الأشياء بينهما ممكناً. بمعنى أن هناك إمكاناً لإحداث ثنائية الماء/ الشجر، وثنائية الرمل/ العمر، على أساس أن الماء عنصر حيوي لنمو الأشجار وتثبيتها في باطن الأرض، والرمل أصل مكين لعمر الأمة الذي منه عمر الشاعر. والثنائية الأخرى المتقابلة هي ثنائية الحدين المشتركين، وهما الأوراق/ والذاكرة. لا نستطيع أن نوجد رابطة مشتركة بين هذين العنصرين في الظاهر، ولكن حين نعود إلى النص نجد أن هذه الرابطة ممكنة، فأوراق الأشجار وأوراق العمر التي يريد لها الليل للهلاك هي حاضِر الشاعر، بينما ذاكرة الماء والرمل هي التاريخ والماضي. وعلى هذا يغدو الليل عدو الحاضر وعدو الماضي على حد سواء، كما يمكن أن يتجسد ذلك في الشكل التالي:



أساس المقابلة بين الشاعر/ والليل بوصفه رمزا للعدو الداخلي، هو اختلاف الرؤيتين الذي أدى إلى خصام فمعاداة. فبدلاً من أن يكونا معا على عدوهما المشترك أصبحا متناحرين ينشغل أحدهما بنفى الآخر أو تصفيته.

يطالعنا «هذا الليل»، منذ البيت الأول في القصيدة، على أنه عدو الشاعر الذي يسير «خلفه» يمحو كل آثاره أو يسحق كل ما يشته من حقائق في موقفه ومكانه. يستوقف المحلل حرف (الواو) الذي ابتدأ الشاعر به على أنه حرف استئناف. فقد كون مع عبارة «وأنا أنظر» إيحاء بأن تلك الأفعال التي أحدثها الليل كان الشاعر يراقبها مستغرباً لأنه لم يكن يتوقعها، فهي تصدر عن عقلية لا تترك تماماً نتائج ما تفعل.

كما يستوقفه اسم الإشارة «هذا» السابق على الليل في بداية القصيدة أيضاً. لعل اسم الإشارة «هذا» في موضعه إيحاء بأن الليل ليس طارئاً، وإنما تشكل منذ زمن وأصبح له تأثير سلبي حتى غدت الإشارة إليه تخصيصاً لا تعريفاً.

أما عبارة «خلفي» فارتباطها بسياق الكلام في موضعها يوحي بملازمة الليل للشاعر وتتبعه إياه تتبع الغريم غريمه، كي يتعرف إلى خططه وأعماله فيحبطها قبل أن تبلغ غايتها. إنه في هذا لا يقل خطورة عن العدو الخارجي المشترك بينهما.

الفعل «أنظر» له في موضعه شعبتا نظر: واحدة للخلف في «هذا الليل» وما يحدثه من أخطار، و واحدة للأمام في «أوراق الأشجار» وأوراق العمر» خوفاً عليها منه. لهذا كانت «أوراق الأشجار» رمزا متعدد المعاني، فهي توحى بالخضرة والنماء. كما توحى بالانقراض الثابت في عمق الأرض، وفي شعابها وفوق تلالها وعلى سهولها وبين صخورها. وشأن الأشجار شأن أهلها فحالها من حالهم. لذا كانت خضرتها رمزا لآمالهم وطموحاتهم في حياة رغيدة، وثباتها رمزا لتجذرهم فيها وثباتهم فوقها.

لقد بدا هذا كله قاراً في خيال الشاعر حين جمع بين «الأشجار» و«العمر» على مظهر واحد هو خضرة «الأوراق» منطلقاً في ذلك من أن بقاء الأوراق على الشجر رمز للحياة، في حين أن تساقطها رمز للموت. وهكذا صور الليل عدواً داخلياً يؤدي - واعياً أو غير واع - المهمة البشعة للعدو الخارجي (الاحتلال) في الموت وقتل أسباب الحياة.

الإنسان يعيش صراعاً أبدياً مع الزمن، وأنه - فى غفلة منه - قد يكون عوناً للزمان فى هزيمة نفسه، كما حدث مع الليل حين منح الزمان فرصة تقصير عمره وقضم عمر الشاعر، ثم إلحاق الأذى بقضيتهما المشتركة.

يستوقف القارئ الفعلان: «تقضم»، و«تقصير» ومدى ملائمة كل منهما للموضع الذى ورد فيه. أما «التقضم» فيعنى الأكل شيئاً فشيئاً. وحين خص به الشاعر عمره نظر إلى أنه مصحوب بوعى وألم خصوصاً أن ذلك يحدث بمراقبة شديدة من بصيرة الداخل «ثانية ثانية». والإنسان المحزون المراقب حركة الزمن يرى فى المدة القصيرة عهداً طويلاً. وأما «التقصير» فيأتى مرة واحدة وقبل الأوان، وهذا الذى خص به عمر الليل، جاء منسجماً و الففلة التى كان عليها الليل؛ لأن النهاية فاجعة وصدمة كبرى له. فالليل يظن أن فى عمله المؤذى تطويلاً لأجله، ولا يدرك أنه يعمل على استعجال نهايته بيده، وفى هذا مفارقة تدعو للهمز والسخرية مما يصنع^(٣٢).

أما الوقت الضائع فى قوله: «لم يبق من الليل ومنى وقت تتصارع فيه... وعليه»، فيوحى بأن عدوهم المشترك استفاد من صراع الأهل والأنداد، لذلك حاز كل شئ. ونصب الشراك للجميع حتى لم يعد أمامهم وقت يتصارعون فيه، ولا وقت يتصارعون لاكتسابه، بعد أن آل الزمان وكل أمر إلى يد عدوهم. وهكذا آل عمر الليل لصالح عدوه، وعدو أمته، ولم يبق منه سوى الخسران.

ومن خلال حركة الزمان تناقش علاقة الليل / بليته التى عاد إليها، وهى علاقة تعزز المفارقة الهازلة؛ إذ كان من المتوقع أن تكون الصدمة التى صدمت الليل منبهة له، ومحولة سلوكه باتجاه معاكس يلتقى فيه مع سلوك الشاعر، لكن ما حدث هو أن الليل عاد سيرته الأولى واستمر غافلاً غاوباً يجلب الخسران له ولأتمته: «لكن الليل يعود إلى ليلته».

أما علاقة الليل / بالظل، فتوحى بأن الشاعر، بوصفه رمزاً لمن حمل هم القضية، لا يتلقى نتائج أفعاله وحده، وإنما يتلقى نتائج أفعال «هذا الليل» أيضاً، خصوصاً أن عمل الليل لم يكن يتعارض مع عمل الشاعر فحسب، ولكنه كان يسعى

الفعل «أبصر» يذكرنا بفعلين للرؤية سبقاه هما «أنظر» أولاً، و«أحدق» ثانياً، فكان هو ثالثهما. لعل أشدها انفعالاً وأكثرها عمقاً أوسطها: «أحدق» لأن التحديق فى شئ ما يعنى التفرس فى المثير منه. جاء هذا الفعل «أحدق» بعد «أنظر» الذى كان يعنى فى موضعه - كما قلنا - مراقبة حركات الليل وأفعاله المثيرة للاستغراب، والموحية بغفلة صاحبها وغيبائه، وسدده فى غيئه المهلك؛ لذا أصبح «التحديق» فى التاريخ، لاستقراء محتوياته ضرورة، فقد يستطيع الإنسان فهم السلوك الحاضر حين يردده إلى تاريخه وماضيه. لكن ما وجده الشاعر من شواهد تاريخية أعطاه نتائج وأفعالا تتضاد تماماً مع ما يقوم به هذا الليل - ابن التاريخ نفسه. كان حق التاريخ على ابنه - كما يوحى السياق - أن يتملأه، وأن يخرج بما خرج به الشاعر، وبالتالي يقدم أفعالا ويسلك دروباً توصله به على أساس الانسجام مع روحه، لا المخالفة لها أو المنقبة عليها.

أما الفعل «أبصر» الأخير، فيوحى فى موضعه برؤية قلبية لما سيؤول إليه ذلك السلوك الغافل، أو للمستقبل المظلم الذى ينتظر الليل نتيجة غفلته وغيئه. إن المتتبع ظلمة الليل أو الذى يعانى هذه الظلمة ينتظر، عادة، آخر الليل بشئ من الفرح، لأنه يتوقع انبلاج نور الصبح الذى يأتيه بالفرج. لكن فعل هذا الليل التائه يوقفه عند آخر نقطة فى الليل «آخر هذا الليل» لا يتخطاها إلى ما بعدها حتى يظل فى دائرة من الظلام لا تنتهى.

إذن، فى فعل «أنظر» رؤية الحاضر القائم، وفى فعل «أحدق» رؤية الماضى المشرق، وفى فعل «أبصر» رؤية المستقبل المعتم. وهذه الأفعال معاً توحى بعلاقة الليل / بالليل: فعلاً ونتيجة.

وفى المقطع الثانى يصور الشاعر علاقة الليل / بالشاعر والقضية المشتركة بينهما. وقد تنجلي هذه العلاقة من خلال رؤية العلاقة بين الليل / الظل زماناً ومكاناً.

فمن الزمان نطالعنا «دقات الساعة» التى ترمز إلى الزمن الذى جسم فغدا وحشا يقضم عمر الشاعر ويقصر عمر الليل. إن هذه الدقات بالصورة التى أتت عليها لتوحى بأن

أيضا لنقضه وتقويضه. «الظل» - حسب هذه القراءة - رمز للتيه الذي يشكل فعل الليل، وهو تيه لا يصاب به صاحبه فقط، ولكنه يؤلف «حفرة» يسقط فيها كل المدافعين عن القضية الذين كان الشاعر رمزاً لهم. لذلك جاء الفعل «أسقط» (سقوط الشاعر) نتيجة للفعل «يعود»؛ (عودة الليل ليلته). فعل العودة فعل يتم بوعي صاحبه، لكن فعل السقوط قدر لا يستطيع صاحبه له دفعا.

قد يكون لـ «حفرة هذا الظل» رمز آخر مختلف، وهذا ما سأعود إليه في قراءتي للقصيدة قراءة ثانية.

استحضر الليل في القراءة السابقة عدوا داخليا، لكن هناك إمكان أن تقرأ القصيدة من خلال كون الليل عدوا خارجيا هو المحتل للأرض. وهي قراءة تقلب بعض الأحداث وتحول النهاية تحولا جذريا، كيف؟

لن أتوقف في هذه القراءة كتوقي في القراءة الأولى، لأنني لو فعلت، لاضطرت إلى تكرار أكثر ما قلته، ولكنني سأمر بالقصيدة سريعا لأوجه المعاني إلى ما ينسجم والقراءة الجديدة.

الليل، بوصفه عدوا محتلا، كان جادا في ملاحقة الشاعر بوصفه رمزا للمقاومين الثائرين، ويحاول أن يهز صموده وانغماسه في أرضه «أوراق الأشجار»، ويمحو وجوده «أوراق العمر»، لكن الشاعر حين ينظر في عزيمة الحياة الحاضرة لدى الثائرين «ذاكرة الماء»، أو يستحضر تراث أمته «ذاكرة الرمل» فإنه لا يرى سوى نهاية هذا الكابوس: «لا أبصر.. إلا آخر هذا الليل». بهذا يختلف تفسير كلمة «آخر» عن تفسيرها في القراءة الأولى، فهي لا تعني (تراكم) العتمة، ولكن تعني (نهاية) هذه العتمة وزوالها، لعل هذا يعيد صورة نهاية «الممر الطويل» الذي كان الليل رمزا له في بيتين سابقين.

ما يقوم به الليل من أعمال لتكريس الاحتلال لا يؤدي إلى إلحاق الأذى بأهل الأرض المحتلة فقط، ولكنه «أيضا» يلحق الأذى بنفسه لأنه يدفعهم دفعا إلى مصالحته وإنهاكه. فإذا كان لديه تصميم على «قضم» عمرهم، فإن لديهم

عزيمة أقوى على «تقصير» عمره. لكن، وبالنظر لما كنا قلناه حول خصوصية كل من فعل «القضم» وفعل «التقصير»، يظل عمر أهل الأرض (عمر الشاعر رمز لعمرهم) أطول وأبقى من عمر المحتل والاحتلال.

إن هذا كفيل بأن يحفز ذلك العدو على أن ينظر إلى الأمر من زاوية أخرى، فيسلك سلوكا مخالفا لما اعتاد. لكنه - على العكس من ذلك - يعود سيرته الأولى «يعود إلى ليلته» متابعا تعميق المأساة. وتدور الحياة دورتها من جديد: الليل يتابع احتلاله وطفياته، والشاعر يتابع نضاله وفدائه.

بناء على هذا، تصبح «الحفرة» رمزا للقبر الذي يضم وفات من يسقط شهيدا فداء وطنه وأرضه. ويمسى «الظل» رمزا لظل الحقيقة القادمة مع النصر الآتي من بعيد.

إن هذا التوجه ينسجم مع الرمز الملازم للموت لدى درويش، فالموت هو الحياة، بل هو الذي تأتي الحياة عن طريقه أبهى وأجمل. لقد أوحى بذلك في قصيدته «خطوات في الليل» السابقة الذكر حين قال:

دائما

أسمع في الليل خطى مقتربة

وتصيرين منافى

وتصيرين سجونى

حاولى أن تقتلينى

دفعة واحدة

لا تقتلينى بالخطى المقتربة!

فبالضحية والفداء والشهادة يأتي خلاص الكابوس، وتطل الحياة بثوب أزهى وأبهى. أما الظل رمزا للحقيقة القادمة، فقد ورد في «خطوات في الليل» أيضا؛ إذ يقول:

لماذا يهرب الظل الذي يرسمنى

يا شهرزاد؟

والخطى تأتي ولا تدخل

كونى شجرا

لأرى ظلك

كما تبلو هنا - تلور في حلقة غير متفاعلة، لأنها تنبئ عن فعل فردى مهتر وسط جماعة لا تعيره اهتماما حتى لو كان في صالحها. وإذا ما لقي مثل هذا الفعل إهمالا مكرورا، فإن حالة الإحباط لا بد أن تزحف عليه، فتعطل فيه نوازع العمل، وتطغى منه منارات الأمل.

لقد انعكس هذا على نفسه التي بدأت تشد التواء مع العناصر السالبة في الجماعة بدلا من التفاعل الخلاق مع عناصرها الموجبة. ولذلك تابع يقول:

من لى بظاممة تزيد تعطشى
وتسم في سود الظنون جراحى؟
وبصحوه مخمورة تند الرؤى
وتشل إحساسى بسكرة صاح
وبقمة تلجية دون المدى
أطوى عليها بالتلوج جناحى

إنها العلاقة بين الذات/ الآخر، ولكنها علاقة للتراجع والانكماش؛ فحين أراد نديما نشده في «ظاممة» تزيد من «تعطشه» و«تسم جراحه»؛ وفي هذا مفارقة عجيبة؛ لأن النديم يطلب لإطفاء العطش لا لزيادته، وللتخفيف من الألم لا لبعثه، ولإنقاذ بقية الحياة لا لقتلها أو تسميمها. لكن «سوء الظنون» الذى احتل مساحة نفسه كلها غير الهدف حتى أضحي الموت مطلوبا، والحياة مبنوذة.

ومن هو فى مثل هذه الحالة الإحباطية تنحصر إرادة الفعل عنده فى إخراس كل صوت يدعو إلى النهوض من الكبوة، والإقالة من العثرة. ولهذا، جاءت صورته متناقضة الأطراف: فالصحوه/ مخمورة، وإحساسه/ مشلول، وقمته/ تلجية. فهذه العلاقات بين الأشياء وأوضاعها علاقات ضدية تبطل فاعلية الوظائف الأساسية، لأن الوصف غلق لمنافذ الأشياء بدلا من أن يكون انفتاحا لها، أو انزياحا من دروبها. لذا لم تأخذ الصحوه مداها، ولم يبعث الإحساس النزوع إلى الفعل، ولم تعد القمة مكانا للانطلاق والانتعاق.

إن حركة التكرور فى الذات التى كان عليها الشاعر أيقظت فيه رغبة الانزواء؛ فلم يعد ينشد رؤية «المدى» وإنما

كونى قمرا

لأرى ظلك

كونى خنجرا

لأرى ظلك فى ظلى

وردا فى رماد! (٣٣)

بل إن ثنائية «الظل / الرماد» فى هذه القصيدة تعيد ثنائية «الظل / الحفرة». ولما كان الظل مشتركا بين الثائتين، فإن الرماد والحفرة يشكلان ثنائية جديدة ترمز إلى الموت الذى تنهض به الحياة كما ترمز لها صورة «وردا فى رماد».

- ٤ -

واستوحى البياتى صورة ليل فى قصيدة طويلة بعنوان: «من أحزان الليل» بدأها كالتالى:

آمنت بالليل الذى لا ينتهى

ودفنت فى جنح الظلام صباحى

وحطمت أقداحى على شفة الهوى

ولقد حطمت على الظما أقداحى

إن تتابع فعلى «دفنت» و«حطمت» اللذين استخدمهما الشاعر فى هذا المقطع الافتتاحى ليوحى برغبة جامحة لقتل كل دافع داخلى إلى تجاوز «الليل». بل إن فعل «آمنت» الذى ابتدأ القصيدة به و ربطه «بالليل الذى لا ينتهى» ليؤكد تلك الرغبة ويجذرهما فى النفس. حركة الشعور عنده متكررة فى داخل الذات، تجلد نفسها وتختنق كل نزوع لها إلى الخارج حتى أصبح الشاعر قوة هدم ودفن لا قوة بناء وإنتاج. بل إن كل حالة مشرقة لفعتها إرادته بحالات من القتامة والسواد: فالصباح غطاء الظلام، والأقداح تكسرت مع الظما على شفة الهوى قبل أن تصل إلى الجوف. وهكذا تحول كل ما هو إيجابى إلى كل ما هو سلبى فى الحياة.

لكن وقوفنا عند الفعل «آمنت» يحفزنا إلى أن نرى امتدادات غائبة للمعنى. فالإيمان «بالليل الذى لا ينتهى» يجب أن يكون بعد رحلة طويلة مع الأعمال الفردية المعطاءة. وهذا ينير علاقة محتملة بين الذات/ المجموع، وهى علاقة -

عزم على أن «يبد الرؤى» وأن «يطوى جناحه» كي لا ينطلق
فى أى اتجاه يعتقه من ذاته، بل راح يسوغ لنفسه سجن ذاته
فقال متابعا:

ماذا أريد من الصباح وقد ذوى

زهر الربيع على شمالة راحى

وشموعى اللاتى أضاءت بها الدجى

شربت سناها ضحكة الأرياح.

إن افتقاد الفأل الذى تمثل عند الشاعر بصورة «ذوى زهر
الربيع» أدى إلى تتابع صور الشؤم: فالدجى أطفأ الضياء،
وضحكة الأرياح شربت سنا الشموع، وعاش الشاعر فى
دوامة الضياع والتهى فلم يعد يعرف طريق النجاة ليتبعها.

الصور المرسومة هنا توحى بزمنين متناقضين عاشهما
الشاعر هما: الزمن الماضى المبهج، والزمن الحاضر القاتم،
لكن قتامة الثانى امتلكته فأنسته بهجة الأول. وهو بهذا يعيد
صوت أبى العلاء السابق:

كم أردنا ذاك الزمان بمدح

فشغلنا بدم هذا الزمان

لكن الشاعر فى المقطع الثانى من قصيدته يفرع إلى زمنه
الماضى مستنجدا مستغيثا:

يا ليل يا غاب العطور ويا صدى

حبى الذى قد مات قبل صداحى

هل فى فضائك من خيال مارد

يهوى على ليلى بقبضة ماحى؟

هل فى نجومك من شهاب جامع

يدمى على قبر الشباب جماحى؟

يسجل الشاعر فى هذا المقطع بداية التفكير فى الصحوة
الحقيقية أو الثورة على الذات وقد مثلها نداء الاستغاثة بالليل
«يا ليل». هو يستغيث بالليل على الليل. ولا يكون ذلك إلا
أن يتزامن فى خياله ليلان متناقضان: ليل الفرح / ليل
الترح. قد نتبين هذا من خلال تشكيل صورة الليل المستغاث

به: فهو «غاب العطور» و«صدى حبه الذى مات». إن
الصورة الثانية التى أصاب الموت فيها حبه ولم يبق له إلا
صداه، لتؤكد أن ذلك الزمن هو الزمن الماضى، وهو يقابل
الزمن الحاضر الذى وقفنا على صور الشؤم فيه.

وعلى هذا، يصبح الليلان المتزامنان فى خيال الشاعر
هما: ليل الماضى / زمن الفرح، وليل الحاضر / زمن الترح.
ولكن ما الذى أراده من ذلك الليل الماضى وهو يستغيث به؟
أراد أمرين هما: «مارد يهوى» على ليله الحاضر «بقبضة
ماحى»، و«شهاب جامع يدمى على قبر الشباب جماحه».
لقد برز «المارد» و«الشهاب» فى الصورتين السابقتين على
أنهما نموذجان فى القوة والشدة والقسوة، وكان ذلك
مطلوبا؛ لأن حالة التبلد والجمود التى رانت على قلب
الشاعر فى المقطع الأول أصبحت بحاجة إلى قوة عنيفة تحرك
السكون فى الداخل حتى تذهب السكره عن الإحساس،
ويذوب الثلج عن القمة، وينفرد الجناح، وتستبين الرؤى،
وينكشف المدى. «فالمارد الماحى» و«الشهاب الجامع»
صورتان تمثلان الغاية فى الحركة العنيفة السريعة، وهما
بهذه الكيفية موكلان بمحو آثار الخمول من النفس المحبطة.

ما أراد تحريكه وتحويله فى الصورتين السابقتين هو: ليله
الحاضر «ليلى»، وهمة الساكنة «جماحى» وقد استخدم مع
كل منهما فعلا يلائمه. أما «ليله» فاستخدم له فعل «يهوى»
لأن الإشراق لا يتأتى إلا بإزاحة الليل. لذا فهو بحاجة إلى
«قبضة» تهوى عليه لتبدده تماما، وتمنع الصباح فرجة يطل
منها ضوءه. وأما «جماحه» فيختلف عن «ليله» لأن علته
ليست فى عدم وجوده، وإنما فى سكونه. وتحريك السكون
لا يتم بالخلاص منه بل فى حركة عنيفة تصدمه قوتها
لإيقاظه وإحياء ما فيه من قدرة وطموح، ولم يجد الشاعر
أفضل من الضربة الدامية سبيلا إلى مثل هذا الإيقاظ وذلك
الإحياء.

لقد لجأ الشاعر إلى تشكيل هذا المقطع من قوى
أسطورية: «خيال مارد» و«شهاب جامع» لأنها الأكفأ لمعالجة
حالات الخمول العجيبة التى اعترته وسدت عليه نوافذ الحياة.

إلى ذلك الشاعر نفسه «نهزت.. مشاعري» بعد أن ثار على ذاته تخلصاً من الليل البهيم والرؤى المفزعة. وثانيتها: غزارة الدم النازف رمزا للجهد والتوتر المصاحب لمصارعة نوازع المعجز في النفس. وثالثتها: اختلاط «دم جراحه» بماء «نهر الظلام»، وهو اختلاط أعاد إلى الخاطر صورة الخضاب: إحياء بتحول الأشياء إلى الأجل.

وهكذا، تحركت «مشاعري» الشاعر بعد أن «نهزها» فتحررت من «نهر الظلام» ونفضت عن نفسها بلادتها أو «تلجها» كي ترى الأشياء من زاوية جديدة جميلة. كانت الأبيات الأربعة التي جمعت بين صورة «الليل» وصورة «الدم» اختصاراً لكثير من المعاني التي تراكمت في المقطعين السابقين. وحينما نراجع تلك المعاني، فإننا نجد أن الذي حرص الشاعر على نفيه هنا هو الجانب الجامد الساكن من حركة النفس هناك، وقد أوحى عن طريق هذا النفي بولادة الشعور النقيض، أعنى الشعور الجامع الطامح على النحو الذي وضع في تحليل صورة «الدم».

يتابع حركة النفس وتطورها في هذا المقطع على النحو التالي:

يا ليل؟ يا غاب العطور؟ ويا صدى
حبي ومبكي أمسه الملتاح
هذا الخريف يجذ أوراق الهوى
ويهب من ظمأ الهوى أدواحي
لا الريح تفهم ما أقول ولا الصدى
يلقى على سمع الخريف صياحي

إذا كانت صورة الدم رمزا للثورة على الذات، فإن صورة كل من «الخريف» و «الريح» في الأبيات الستة السابقة لتوحى بالثورة على الآخر - الجماعة. إن العلاقة التي تثيرها هاتان الصورتان (الخريف والريح) توحى بصوت الجماعة. ولعل الفارق بين طبيعة كل من الصورتين يوحى بتعدد الجوانب التي يمكن أن يصدر عنها ذلك الصوت.

صورة الخريف أثارت في خيال الشاعر صورتين نقيضتين لها، هما: صورة «أوراق الهوى» وصورة «شجر الدوح». لقد

يبدو أن ثورة الذات أدت، فعلاً، إلى إحياء الأمل في نفسه، إذ راح من جديد ينزع إلى استرداد الهوى والمتع، واستقبال الحياة بشعور آخر مخالف، كما في المقطع الأخير من قصيدته، فبعد أن أعاد تجربته مع «الليل» قال:

أمنت بالليل الذي لا ينتهي
وحطمت من فزع الرؤى مصباحي
ونهزت في نهر الظلام مشاعري
حتى تخضب ماؤه بجراحي

في بداية هذا المقطع استرجع تاريخ نوازعه، وتحولاتها ابتداءً من إيمانه بالليل، وانتهاءً بمقاومته الموت وطلبه الحياة، لذا يمكن أن نعالج ما في هذا المقطع من خلال ما يثيره من ترابطات.

تثير الأبيات الأربعة السابقة التي شكلت مطلع المقطع علاقة الليل / بالدم، أما الليل فليلان، وقد مر بنا التقاؤهما وافتراقهما، ولنا عودة إليهما في نهاية المقطع. وأما الدم قدم الشاعر الذي أساله «الشهاب الجامع» في المقطع السابق لبعث الثورة الكامنة في نفسه، والقدرة القابعة في أعماقه حتى تتغير سمة الرؤى في بصيرته. كان في المقطع الأول من قصيدته ذكر «الرؤى» وجد في وأدها «تشد الرؤى»، وها هو هنا يعيد ذكر الرؤى مضافة إلى جانب الفزع «فزع الرؤى»، فكشف وضعه لها هنا عن سر رغبته في وأدها هناك، ولأنه أراد أن ينقذ نفسه مما فيها من «فزع» «حطم مصباحه» ورضى أن يعيش الظلام على أن يعيش النور المفضى إلى هذه «الرؤى» المروعة. لكن ما يكرهه الإنسان يمكن أن يكون نافذة إلى ما يحبه، والأزمة قد يأتي انفراجها من شدتها: «اشتدى أزمة تنفرجي».

لقد أفضى الليل إلى الدم - الطاقة المحركة لكل قوى الإنسان. ذلك لأن صورة الدم في هذا المقطع تثير في ذهن المتلقى صورته في المقطع السابق. لكن هناك فرقاً في الصورتين. ذلك لأن الدم في الصورة السابقة كان أمنية استعان بالشهاب الجامع لتحقيقها. أما الصورة الحالية فالدم فيها - كما يعبر الشاعر - حقيقة واقعة. انبثق من تشكيل صورة الدم هنا ثلاث حالات، أولاهما: انبثاق الدم، وقد دفعه

وهم يعربد في جنون رياح
فكان خلف الليل ليلاً آخر
والموت بينهما يجر وشاحي (٢٤).

ومع صورة الموت تعود صورة الليل إلى الظهور. والليل هنا ليلان: ليل قبل الموت، وليل خلف الموت. أما الليل الذي قبل الموت فالواقع الذي جرب فيه مرارة الظلم والقهر. وأما الذي خلف الموت فحلم تجمعت فيه كل الصفات الجميلة الحبيبة. وقد تزامن في داخل الشاعر هذان الإحساسان المتناقضان: كراهية الليل الواقع وتمثلها صورتان هما: «عالم الأتراح» و«جنون الرياح»، وعشق الليل الحالم وتمثله مجموعة من الكلمات والصور مثل: «نغم»، و«المتع الخوالد»، و«الضحى».

وتخطى الليل الأول إلى الليل الثاني يصطدم بعقبة «الموت» الذي «يجر» وشاح الشاعر. لعل الفعل الأقرب إلى الخاطر مع ذكر الموت هو الفعل «يشد» بدلا من «يجر»، لكن الشاعر أصر على فعل «يجر» لأنه أراد أن يكون الموت رقيقا على حركته، عوضا عن أن يكون مهاجما غايته انتزاع الحياة منه. وبكلمة أخرى حرص على حضور الموت متزامنا مع الليل الواقع والليل الحالم، لأن حركة عبوره من هذا إلى هذا ليست بحركة عادية، ولا طبيعية، وإنما هي حركة نضالية تفرض القداء والاستشهاد قبل لحظة الوصول. ولا بد، في مثل هذه الحالة، أن يكون الموت متربصا ينتظر فرصة عمله.

كان ليله الحالم في خياله مقرونا بالخلاص الدائم، والمتعة اللامتناهية، كما تدل على ذلك صفتان ارتبطتا به هما: الأبدية «الليل الأبد»، والخلود «المتع الخوالد». ولعل كلمة «الضحى» جئ بها حتى نوحى بأن ما ينتظره في هذا الليل هو الضياء الدائم. فإذا كان الليل ضحي فإن امتداد نوره والتقاءه بنور ضحي النهار يعني قتل الظلام أو نفيه ليلا ونهارا. وعلى هذا يصبح النور الدائم السطوع في عالم هذا الليل الحالم صفة ثالثة تتفق مع صفتي الأبدية والخلود.

تخيل الشاعر الخريف «يجذ أوراق الهوى» ويهز من ظمأ الهوى أدواحه. كأن الخريف - كما يوحى به الشعر هنا - أراد تجريد الشاعر من كل أسباب الحب كي يلتقى معه على المعانة من «ظمأ الهوى»، فهو لا يتكافأ مع الشاعر إلا إذا قتل في نفسه كل نوازع الهوى وجردها من كل جمال وحب. إن صورة الخريف في هذه الحالة المدونانية السافرة تتلاءم مع صورة «الرؤى» المفزعة. بل إن تلك الرؤى تكاد أن تكون هي الخريف ذاته، وهما معا يجسدان منطلق الآخر الذي وصل معه الشاعر إلى طريق مخلق المداخل والمخارج.

أما صورة «الريح»، فتسوحى بنوع آخر من صوت الجماعة، هو قطع أسباب التواصل مع الشاعر للاختلاف في درجة الوعي: «لا الريح تفهم ما أقول»، فللجماعة رؤى غير رؤى الشاعر، إنها عاجزة عن أن تدرك كنه رؤاه. وتفتقر بالريح صورة «الصدى» لكن الصدى يختلف عن الريح في أنه يرى ما يراه الشاعر، ويدرك إدراكه نفسه، لكنه يكتم ذلك ولا يلقيه على «سمع الخريف».

كأن «الخريف» و«الريح» و«الصدى» تجسيد لمراتب أو طبقات في الجماعة. إذا كان هذا الاستنتاج ممكنا فإن «الخريف» يعلوها جميعا، فهو صاحب النفوذ القادر على قتل الهوى، وإخضاع الآخرين لسلطانه. وأما «الريح» فتمثل رتبة أخرى أو طبقة أخرى جاهلة لا تريد أن تدرك ما فيه النفع أو الضرر. وهي متعلقة بالخريف تسير حيث يسيرها، وتقف حيث يطلب منها أن تقف. وأما «الصدى» فيمثل رتبة أو طبقة ثالثة تعي الحقائق ولكنها تمنع وصولها إلى حيث الفعل والتنفيذ، ذلك لأنها لا تريد أن تغير الواقع، فقد تكون هي المستفيدة من بقاءه على ما هو عليه.

يبدو أن الشاعر ملّ من الاستعانة بغيره فوصل إلى قناعة هي أن إصلاح النفس يجب أن يأتي من داخلها لا من خارجها، ثم إن الأمر ليستحق المغامرة. وهنا يصل إلى صورة الموت كما تجلت في نهاية القصيدة:

أموت والليل الأبد على فمي
نغم يضيع بعالم الأتراح؟
والحب والمتع الخوالد والضحى

إن هذه الأحلام الخالدة الصفاء، والمتسامية الروح لتقف
لى خيال الشاعر موقف التضاد مع أحوال الواقع التى تجثم
نوق كل متنفس، وتشل كل نبض. إن حلما بهذه المساحة
الواسعة من الفرح المنقذ من الشقاء ليستحق أن ينشد الفداء
من أجل اكتسابه، واستنزاه واقعا ومعيشا، وقد كانت صيغة
لاستفهام الإنكارى «أموت والليل الأبد على فمى» موحية
إرادة التغيير واستنهاض روح الفداء والخلاص من ليل
الحاضر لاستقبال الليل القادم المختلف.

وهكذا، كان ليل الشاعر مؤلفا من ثلاثة أزمان: ليل
الماضى الذى لم يعد منه سوى الصدى، وليل الحاضر الذى
لم يجلب إلا الشقاء وتبلد الإحساس، وليل المستقبل الذى
كان ورديا زاهيا.



- ٥ -

وفى قصيدة بعنوان «انتظار الليل والنهار»، قال صلاح
عبد الصبور فى مقطعها الأول:

وهكذا مات النهار

ومال جنب الشمس واستدار

ثم تساقط المساء فوقنا

مثل جدار خرب وانهار

واعتقت صحيفة السماء والغبراء

لطحنا الجبين بالغبار

وانطفتت نوافذ المرضى، وأنوار الجسور

أعين الحراس والمآذن

تكرمت حوائط الظلمة فى مداخل البيوت

والمخازن

فانكفت كثيفة مرصوفة كأنها مدافن

منهارة على بقايا جبل منهار.

ففى هذا المقطع يقرن الشاعر حلول الليل بحضور الموت
لتنهار، ويحدث علاقات بين أشياء يتولد من اجتماعها
المعنى الأعمق «معنى المعنى». لكن منبع كل هذه المعانى
عنده هو العلم والموت؛ فالمساء/ جدار خرب منهار. وإذا دققنا
النظر وجدنا أن كل هذا التهلم حدث بعد أن «مال جنب
الشمس واستدار». الشمس، إذن، هى التى كانت حاتلا
بين الأشياء ودمارها، بين الحركة ورقعتها. فالشمس فى
ضوئها القيادة والتحكم؛ لذا هى رمز للاتضباط والتوازن
والتماسك وحفظ الحياة من السقوط والانهيال. فحضور
الشمس/ حضور الحياة. وغيابها/ غياب الحياة. وفى هذا
ترجمة أخرى لشائبة الليل/ الموت، لأن حضور الليل يعنى
حضور الموت وغياب الحياة.

إذا تأملنا استخدام الأفعال وتتابعها وجدنا أنه يعتمد فى
استيعاء المعانى على الزمن وتسارعه، ففى صورة الشمس
نرى أن الذى مال واستدار هو جنب الشمس لا الشمس
كلها. لكن بداية هذه الإمالة كانت لحظة كافية لبداية
أفعال مضادة توالى أحداثها بسرعة: «ثم تساقط المساء
فوقنا... إلخ»، كأننا أمام تسابق بين الضياء والظلام، بين
الخير والشر. فالظلام هنا متربص يراقب حركة الضياء الذى
كان يحتل مساحة الكون. فما أن يبدأ الضياء حركة إخلاء
للمكان حتى يبدأ الظلام بحركة ملء لكل إخلاء. وإذا
كانت حركة الضياء حركة واحدة فإن حركة الظلام
حركات متوالية لأن غايتها إحداث انهيارات متتابعة. الحالة
فى هذا شبيهة بحبات اللؤلؤ المنظومة، فما أن ينقطع الخيط
الناظم لها حتى تنهار الحبات ويتوالى تبعثها وتفرقها. وهكذا
كان تتابع انهيارات الحياة التى آلت إلى فوضى واضطراب.
والشاعر فى هذا المنظر الكئيب يحاول أن يشكل الحياة فى
أمسها وحاضرها حتى يقف عند حدود المعانى المتضادة،
ويتبين غايات المحاسن والمساوى، ويستحضر السلوك الحسن
والمشين فى آن. قد نستطيع إبراز فعله هذا من خلال توقفنا
عند صورة كل انهيار.

أما صورة المساء المتساقط الذى شبهه بجدار خرب منهار
«ثم تساقط المساء فوقنا مثل جدار خرب، وانهار» فتوحى
عبارة «فوقنا» فيها بأن السوء لم يقف عند حدود التساقط
ولكنه سوء أصاب الجميع لأنه كان - كما قال الشاعر -

فوق الجميع، لعل الضمير «نا» يشعر بأن السوء الذى يسببه فرد واحد قد لا يكون أذاه محصورا فى المسبب وحده، ولكنه يلحق بالجماعة أيضا. وحين يكون الانهيار جماعيا تعم الفوضى ويحتاج الأمر إلى زمن لإعادة الضبط والانضباط. لكن الحد الثانى من الصورة «مثل جدار خرب، وانهار» لم يعف الجميع من المسؤولية. فهذا الجدار لم ينهر بعد أن خرب مباشرة، ولكنه - حسب صياغة الشاعر له - ظل فترة من الزمن على حال الخراب تلك أمام بصر الجميع حتى وصل إلى حالة الانهيار فانهار. ذلك لأن هناك فرقا جوهريا بين قولنا: «مثل جدار خرب منهار»، وقولنا: «مثل جدار خرب، وانهار». فالجملة الأولى ساكنة الزمن إذ ليس هناك فترة واضحة بين الخراب والانهيار، أما الثانية فالزمن فيها متحرك تمتد لأن الخراب استمر مدة ثم انهار. لقد أوحى الشاعر، بهذه الصياغة. أن أحدا لم يسع إلى إزالة الجدار قبل أن ينهار، لذا كان انهياره حين انهار على رؤوس الجميع. لم يناقش الشاعر أسباب الخراب ولا المسبب أو المسببين له، ولكنه ركز على أن الخراب حدث، وأن التقاعس عن مداواته كان عاما، ثم وصل إلى غايته من ذلك، وهى أن الأذى كان شاملا والمسؤولية كانت جماعية.

لعل الصور التالية تؤكد هذا المعنى، إذ يستوقفنا وصف الشاعر للأرض بعد الانهيار «بالغبراء»، ثم يصورها موحدة بالسماء على هدف يمس الإنسان هو تلطيح «الجبين بالغبار». ومن خلال ربطنا هذه الصورة بصورة الانهيار والمسؤولية الجماعية عن حدوثه، نرى أن النتيجة متوقعة لأن العار الذى ترمز له صورة «تلطيح الجبين بالغبار» عار يعم ولا يخص. بقى أن نتوقف عند ثلاث كلمات فى هذه الصورة لنرى حدود المعانى وتلاؤمها مع الهدف العام. والكلمات هى: «اعتقت»، و«صحيفة» و«الغبار».

أما كلمة «اعتقت» فمن العناق والتلاحم والتعاضد، ولما كانت فى الصورة بين عنصرين متعاونين ضد الإنسان (السماء/ والغبراء) فإنها تغدو صورة بنائية تتم على أنقاض التهدم البشرى، بل إن ذلك التهدم كان السبب فى إيجادها. كأن الشاعر أراد أن يوحى بأن الضعف البشرى الناتج عن

التناثر والتفرقة فى مكان ما يقرى بإنشاء قوى مضادة تعمل على الإفادة مما يخلفه ذلك الضعف، بل إن تلك القوى تتربص وتعمل على أن يحل التهدم لأن حياتها الحقيقية لا تبدأ إلا بعد حلوله.

أما كلمة «صحيفة» فهى إحياء بالكتابة. والكتابة تاريخ، والتاريخ إما أن يكون ناصعا وإما أن يكون باهتا، كأن الشاعر أوحى من خلال هذه الكلمة بأن التاريخ الذى كان مقدرا له أن يكتب صفحات بيضاء مع بقاء الشمس وتماسك العمران البشرى، غدا بعد ميلانها، وتساقط المساء ملطخا بالسواد. إن ما يوحى بذلك استخدامه لفعل «تلطخ» وكلمة «الغبار».

أما هذه الكلمة «الغبار»، فقد كانت ناتجا طبيعيا للأرض بعد أن أصر الشاعر على أن يعطيها صفة «الغبراء». وما الغبار إلا رمز للمقتامة وكل ما يؤذى العين ويعطل الرؤية ويسد المنافذ. وهكذا كان، إذ إن الصور التالية تعزز هذه المعانى فتأثير ذلك الغبار انطفأت: أ - نوافذ المرضى فلم يعد بإمكان أحد مساعدتهم، ب - وأتوار الجسور فتعطلت حركة التواصل، ج - وأضواء المآذن فسكت بذلك صوت الحق والهداية، د - وأعين الحراس فأصبح كل شئ مشاعا.

إن أى مجتمع يصاب بمصادر ضيائه وإشعاعه يتلى بالظلمة التى لا تجلب سوى الفساد، وهذا معنى مستوحى من خلال صورة «حوائط الظلمة» التى «تكومت... فى مداخل البيوت والمخازن»، فحوائط الظلمة توحى باستمرار المعنى الذى ناقشناه سابقا، وهو أن انهيار أمر ما باعث قوى على بناء نقيضه. ولهذا شيدت حوائط الظلام بعد أن تهاوت حوائط الضياء، وكان بناؤها مما نهب من «البيوت والمخازن». أساس ذلك كله الانهيار الخلقى الذى أدى إلى موت كل شئ. لذا انكفأت «البيوت والمخازن» التى كانت أمكنة الحياة إلى «مدافن» - أمكنة الموت. ثم إن «الجبل» الذى كان رمزا للقوة والعظمة والعزة أمسى «بقايا جبل منهار» تتراكم فوقه «مدافن منهار». إنها صورة للموت الذى يطوى صور الحياة.

لكن هذا الركام الذى أصابته بلوى الموت يدفع الشاعر إلى أن يلتمس بصيص أمل فيقول فى مقطع تال:

فى آخر المساء شعشت سحابة بنور

سحابة ناحلة رقيقة

وأومضت حمراء حمرة الزهور

سريعة ، وانطفأت فى عتمة الأفق

واندفع النهار

(يا حمرة الغسق

يا لون عمرى الذى ودعته حقيقة...

وعشته تذكار

أضاعك الليل كما أضاعك النهار).

يبدو فى هذا المقطع شعاع نور يتسلل وسط كل ذلك
الظلام، فيتحرك فى داخل الشاعر خيط من أمل، لكنه يبقى
سوية ثم ينطفئ فى «عتمة الأفق». إن تشكيل الشاعر هذا
الأمل المنطفئ ساعة نهوضه ليوحى بأبعاد قد تجمعها العلاقة
بين صوت الفرد / وصوت الجماعة. أما صوت الفرد
فاجتمعت عليه عوامل لإضعافه. أولها أنه أتى «فى آخر
المساء». وهذا وقت يتراكم فيه الظلام الذى يحتاج تبديده
ضوءاً باهر النور. وثانيها أن النور المتخيل شعشع وسط سحابة
صفتها أنها «ناحلة رقيقة». فاختيار السحابة يوحي بأنها غير
مستقرة، وبأنها ماضية إلى مغادرة المكان. وأما كونها «ناحلة
رقيقة» فإيحاء بضعفها فى مواجهة «عتمة الأفق» أو الظلام
المطبق على كل بقعة فى المكان. وثالثها أنها «أومضت».
والوميض ضوء مؤقت يزول فى زمن قصير. وقد حدد الشاعر
وقته هنا فكان «سوية» على التصغير. ورابعها: اختيار اللون
الأحمر للضياء. واللون الأحمر يرمز بلون الأصيل - وهو
اللون الذى يؤذن باقتراب غياب الشمس. وخامسها أن لون
الضياء الأحمر شبه «بحمرة الزهور». والزهور، على جمال
لونها، توحى بسرعة الانطفاء والذبول.

إذن، اعتمد الشاعر فى تشكيله صورة التقابل على شعاع
نور فرد ضعيف / وسط عتمة عامة واسعة الامتداد فى الأفق
(الجماعة) أو - فى المستوى الرمزي - اعتمد على صرخة
تنوير واحدة خافتة تلقى فى أسمع جماعة عامة اعتنقت
الظلام مبداً.

تأتى بعد هذا صورة النهار مندفعاً «واندفع النهار». وكان
المأمول أن يندفع مع اندفاع النهار علاج لكل النوائب التى
جرها ظلام الليل. لكن البكائية التى أنهى الشاعر فيها
المقطع ووضعها بين قوسين (...) تشير إلى عكس ذلك
وتقيضه. فالنهار والليل متساويان فى عدوانتهما، وقد تعاونا
على تضييع عمره. إن تشكيله بكائية الذات المقوسة لتوحى
بأن تلك الصرخة التنويرية السابقة والتى جعل صورتها
«حمرة الغسق» هى صرخته نفسه وقد رآها «لون عمره...»
وحقيقته، مما يوحي بأن فيها الإنقاذ لو أنها سمعت. لكنها
كانت حقيقة عاشها لفترة ثم ودعها بعد أن ضاعت نهاراً
كما ضاعت ليلاً «أضاعك الليل، كما أضاعك النهار»،
وأصبح يعيشها «تذكارة» تاريخ مضي. وهكذا، أصبح تشكيل
المقطع موحياً بصرخة فردية تاهت فى غياهب العموم وورثت
بكائية للذات، تلك الذات التى سعت إلى إحياء القيم
فضيعها مساهماً.

ويسير الشاعر مع النهار يرصد ما فيه من شبه بالليل
فيقول فى المقطع الثالث:

وهكذا مات المساء

حين تقلبت على ضلوعها الشمس

وهبت تغطي السماء

تنفست شوارع المدينة

أصوات ضجة بلا إيقاع

وانسكبت مجامر الشعاع

تمور فى العيون ، تكشف الظلال

تنقب الحجر

أواه يا نور الضحى

ملأت قلبى فزعا وترحاً

لأننى رأيت فوق ما أردت أن أرى

بوركت وقدة الظهيرة

النور يجلد العيون تعشى لا ترى

من البيوت والبشر

سوى مكعبات لون وحجر

من الملاحظ أن بداية هذا المقطع تتشابه مع بداية المقطع الأول: «وهكذا مات النهار» هناك، «وهكذا مات المساء» هنا. كما أن حركة الشمس في مقطع موت «المساء»، هنا، مناقضة لحركتها في مقطع موت «النهار» هناك، كما تدل على ذلك حركة الفعل في المقطعين: «مال جنب الشمس واستدار» في الأول، «وهبت تعتلى السماء» في هذا المقطع. وهذا التشابه، وهذا التناقض ينبعان من معنى واحد هو تجربة الشاعر؛ فهي التي تصدر الخيوط وتوزعها في شبكة العلاقات الداخلية: تشابها وتناقضا.

تملى الشاعر في مقطع «موت المساء» هذا حركة بزوغ الشمس واستوائها فرسم لذلك صورة تشخيصية تعيد صورة الزهو الإنساني والعظمة الإنسانية؛ حيث جعلها «تقلب على ضلوعها» وتهب لاعتلاء عرش السماء كبرياء وبهاء: «وهبت تعتلى السماء». وما دامت الشمس بهذه الصورة البهية تقف مضادة للظلام، فإن المتوقع أن يتبع هذا التضاد تضاد في الحياة فينقلب الظلام ضياء. إن هذا صحيح على المستوى الطبيعي، لكن الحياة على المستوى النفسى والشعورى لدى الشاعر تظل ظلاما مع كثرة النور. وفي هذا مفارقة ساخرة ومؤلة في وقت واحد، وقد انعكست آثارها السالبة على المقطع كله، كما تبرزه العلاقات التي شكلت صور المدينة، والعيون، والضحي، والظهير.

أما صورة المدينة، فقد ألفتها مجموعة كلمات مترابطة، لكل منها وقع عميق الإيحاء في المعنى السياقى العام. اختار الشاعر من المدينة شوارعها فشخصها ومنحها نفس الحياة: «تنفست شوارع المدينة» موحيا بأن البشر كانوا هم نفس هذه الشوارع، فهم الذين يمشون فيها الحياة. لكنه أتبع هذه الصورة بما حول صفتها من الجمال إلى القبح. فقد أطلق على شوارع تلك المدينة صفة الرعونة: «الرعناء» موحيا بأنها حياة تفتقد الحكمة والتعقل، ثم أتبع تلك الصفة صفة أخرى تصف أعمال الناس وأفعالهم، فكانت حسب تصويره «أصوات ضجة بلا إيقاع»؛ أى أصوات جمجمة دونما طحن ولا قيعة. أما فقدان «الإيقاع» من هذه الضجة فيوحي باتعدام العمل الجماعى المنظم، وأى عمل ينقصه التنظيم

والتعاون والمساندة يغلب هباء لأنه يصدر عن أفعال فردية «رعناء»، ويلحق الأذى بالنفس وبالأخرين. وهذا ترديد لمعان رأيناها تتوالى في مقطع الليل أو ما أسميناه مقطع «موت النهار».

أما صورة العين فقد حرص الشاعر أن يمنحها من الشمس شعاعا: «وانسكبت مجامر الشعاع تمرور في العيون» وهو شعاع نفاذ «يكشف الظلال ويثقب الحجر». وهذا يعنى أن كل شئ أصبح مكشوفاً لا يحجبه عن الرؤية حجاب. فالظلال السائرة اخترقت وبان ما تحجبه، بل إن الحجر الصلب ثقبته العيون ورأت ما يخفيه. لم يعد هناك سر خفى، خصوصا أن اقتضاح الأسرار أصبح سلوكا جماعيا لا سلوكا فرديا بدليل مجيء «العيون» مجموعة لا مفردة، فالكل يتجسس على الكل.

وأما صورة «الضحي»، فقد خص بها نفسه، إذ بدأها بالتعبير عما يحس به من ألم وحرقة، فشكا إلى نور الضحي الذى غلغت صورته صورة إنسان توجه الشكوى إليه فيسمعها: «أواه يا نور الضحي». وشكوى الشاعر كانت من نور الضحي نفسه، ذلك لأن هذا النور أراه مفاسد أمته وانتغال ناسها بمعاييب بعضهم بعضا. فكانت تلك الرؤية «فوق ما أراد أن يرى». إنها الرؤية التي ملأت قلبه - كما قال - «فرعا وترحا»؛ فرعا لأن إصلاح الحال أضحي بعيدا إن لم يكن محالا، وترحا لأن قلبه على أمته، فهو يريد لها للنفع لا للضرر، للتعاون لا للتنافر، لإيقاع جماعى لا لضجيج فردى فوضوى أرعن.

وأما صورة «الظهير» فقد بدأها بالثناء، لأنها فترة حر لافح: «بوركت وقلة الظهير» وأما لماذا هذا الثناء الذى يوحى بالمفارقة؟ فلأن الناس في هذه «الوقدة» تعشى عيونهم عن رؤية العيوب، وكشف الأسرار. الكلمات المستخدمة في تشكيل هذه الصورة توحي بشدة غضب الشاعر وحققه؛ فالنور الذى هو نعمة للبصر يصبح - فى عرف الصورة - نقمة عليه: «النور يجلد العيون» وبدلا من أن يمنحها شعاعا للرؤية يعشيها كي لا ترى: «تعشى لا ترى من البيوت والبشر

أن العكس يمكن أن يصف الواقع بمصدق أكثر؟ والجواب المحتمل هو رغبته في أن يتناسب اللون المختار، نفسياً، مع ما يأتي بعده. فاللون الرمادي إحياء بتحول الضياء إلى العتمة، بينما اللون الأحمر إحياء بتحول العتمة إلى الضياء. بل إن تشابه الفترتين في نفسه قد منحه الحرية في إعطاء كل منهما لون الأخرى وصفتها.

أما صورة «ضجيج الطرقات» الذي «ينحل إيقاعاً رمادياً رقيقاً» فإحياء بتحول الضجيج إلى سكون. والسكون في الفترتين هو السكون الذي يسبق العاصفة، لهذا جاز للشاعر أن يشبه هذه الفترة الرمادية بلون أيامه التي عاشها «تأملًا» ولم يستطع أن يعيشها «حياة». والتقابل بين الأيام «تأملًا»، والأيام «حياة»، تقابل كبير وذو معان بعيدة؛ ذلك لأن الحياة «تأملًا» قد تكون انسحاباً من الحياة. أما الأيام «حياة» فاندغام بما يجري والمشاركة بصياغته للقناعة بأن ناتج العمل والأمل المعقود عليه يستحق الجهد بل الفداء المبذول برضا وطيب نفس. قد يكون هذا هو المعنى الذي أوحى به بكائية الشاعر في المقطع السابق، حين جعل حمرة الفسق لون عمره الذي عاشه حقيقة: «يا حمرة الفسق، يا لون عمري الذي ودعته حقيقة». وبذا يصبح اللون الأحمر رمزا لحياته التي عاشها «حقيقة» بفداء، واللون الرمادي رمزا لحياته التي عاشها «تأملًا» أو انسحاباً. وكل منهما يشكل إيقاعاً للثاني.

كانت الفترة الرمادية تلتقي مع الفترة الإشعاعية في أكثر من شبه، من ذلك العمر القصير لكل منهما الذي وصف بأنه «سوية»:

سوية، ويهبط السواد حين ينقضى الأصل

فالشمس ألفت نظرة الوداع

واتكات مرهقة على التلال

عندما تلتقي الفعل «يهبط» وصفاً للسواد، نسترجع الفعل «اندفع» الذي كان قد استخدمه وصفاً للنهار. وبهذا يوحى الشاعر بأنه يعيش إيقاعات تكرر نفسها؛ فالليل يشكل مع النهار إيقاعاً نفسياً وفكرياً متواتراً، والمرحلتان المؤقتتان تشكلان إيقاعاً متكرراً. ولكن الشاعر وسط هذه المعزوفة

سوى مكعبات من لون وحجر». فرؤيتها تتوقف عند هندسة المادة الظاهرة في اللون والحجر، ولا تنفذ منها إلى الداخل. وهذا فقط هو كل ما يريده من الرؤية، ولذلك استحضرت «وقدة الظهيرة» منه ثناء وتبريكا، وفي هذا مفارقة عجيبة.

ويصل مع النهار إلى نهايته فيقول:

في آخر اليوم تدب في عروق الشمس فترة الملل

ويولد اللون الرمادي الرقيق

حتى ضجيج الطرقات

ينحل إيقاعاً رمادياً رقيقاً

(كلون أيامي التي ما استطعت أن أعيشها
حياة...)

فعمشتها تأملًا).

في صورة «عروق الشمس» التي دبت فيها «آخر اليوم» «فترة الملل» إحياء بأن هذا الملل الذي أعطى للشمس إنما هو رمز للتعب الذي أصاب أولئك الذين يعملون لانتهيار عمرانهم، لذا بدأت مرحلة هدوء مؤقتة قبل أن يحل ظلام الليل من جديد ويعودون فيه سيرتهم الأولى التي صورها في مقطع الليل (المقطع الأول)، وقد كانت هذه المرحلة الهادئة المؤقتة عند الشاعر ذات «لون رمادي». واللون الرمادي هو اللون المتوسط بين الإنارة والظلمة، أو هو اللالون، لذلك كانت تلك الفترة محطة للتحويل من النهار إلى الليل.

لعل هذه الفترة تذكرنا بتلك الفترة من «آخر المساء» التي أومض فيها شعاع «سوية» وانطقاً وسط «عتمة الأفق». كأنهما لحظتان هادئتان عابرتان في دنيا العبث، لكنهما – لضعفهما – لا يقفان في وجهه الدامس. ومن هنا وصفت هذه الفترة الرمادية، كما وصفت تلك الفترة الشعاعية، «بالرقة».

قد يسأل سائل: لم اختار الشاعر لون «الحمرة» للفترة السابقة على طلوع الشمس «الفسق»، بينما اختار اللون «الرمادي» للفترة السابقة على حلول الليل «الأصيل»، مع

الإيقاعية الجنائزية الحزينة المتواصلة يعيش في انتظار لحظة
تحول للإشراق:

وهكذا تمضى الحياة بى

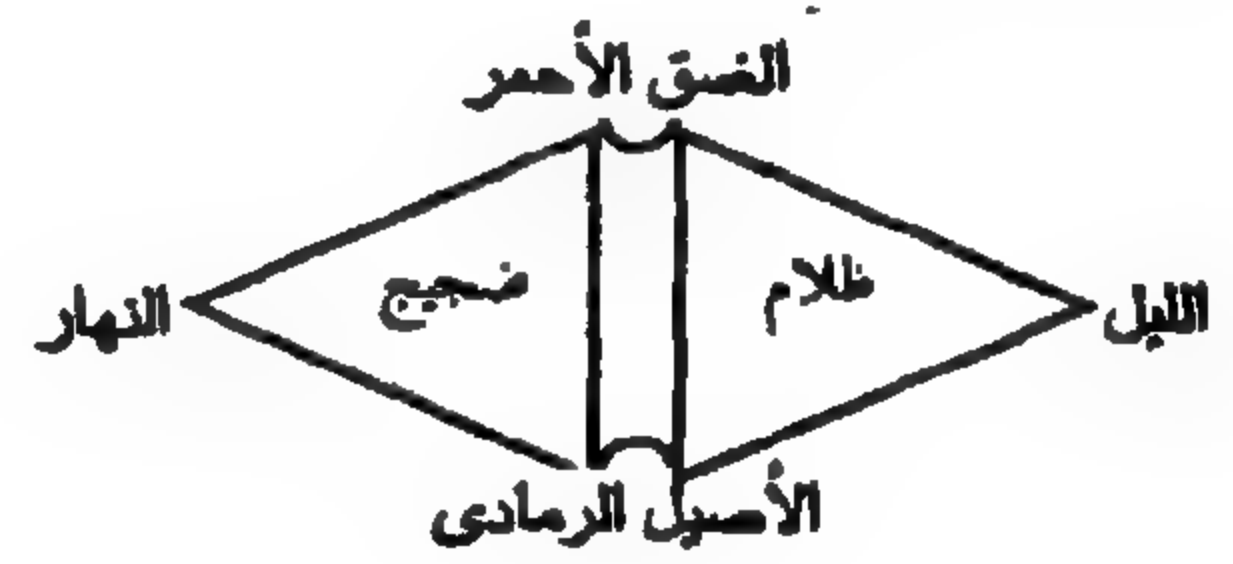
أعيش في انتظار

هل...

لحظة مشرقة في ظلمات الليل

أو لحظة مادية في غمرة النهار؟ (٣٥)

فالحياة الحاضرة في نظر الشاعر دائرة من القلق: الظلام
يلفها ليلاً، والضجيج الأرعن الصاخب يملكها نهاراً. ولا
يملك هو سوى الأمل بالنور والهدوء. وقد يوجز الرسم
التالى حالة الشاعر تلك:



- ٦ -

كنا في جو نصوص ثلاثة لشعراء معاصرين كبار:
درويش، والبياتي، وعبد الصبور، وقفنا فيها على انعكاس
الليل في أخيلتهم وتجاربهم، وعلى ما أنتجوه من تشكيلات
أخرجت الليل بصور شتى، وأنساق عدة، ومعان عميقة
بعيدة، وما يهمنا تأكيد هو أن الليل نأى تماماً عن كونه
صورة لزمان وقته طبيعي محدد يأتي بعد وقت محدد آخر هو
النهار، وأمسى لديهم جميعاً حقلاً يسع تجاربهم الخاصة
التي تشابكت أشتاؤها، وتعقدت علاقاتها ثم إن الليل عند
كل واحد منهم كان متضمناً تجربته الذاتية التي اختلفت في
النوع والتوجه عن تجربتي الشعراء الآخرين. وقد تأسس
على ذلك اختلاف الرؤيا والتشكيل فيما بينهم.

سنحاول بلورة هذا الاختلاف، وسنقف عند حدود
الالتقاء، إن وجدت، من خلال معالجة أهم البنى الشعرية
مثل: بناء التجربة الذاتية، والصورة، واللغة، والإيقاع.

أولاً: بناء التجربة الذاتية:

كانت تجربة محمود درويش في نصه تجربة نضالية؛ فهو
يعانى هم احتلال شعب آخر لوطنه، وتشريد أهله، لذا كان
مشغولاً في قصيدته بتراكمات هذا الهم ومسبباته وعمق
المأساة الطالعة منه. لذا تعامل مع الليل رمزاً للعداوة بشقيها:
الداخلي والخارجي، وعلى أساس أنها حجاب للرؤية
الصادقة. فالحجاب قد يستر الحقيقة عن مبتغيها. فيسلك
سلوك التائه الذي قد توقعه متاهته في شرك سلوكه فتكون
النتيجة عكس ما يتفنى، وهكذا كان. فأما العدو الداخلي فقد
أوقعته عداوته في الشرك فقصر عمره بدلاً من تطويله، وأما
العدو الخارجي فكانت متاهة احتلاله سبباً في إيقاد شعلة
الثورة والانتفاضة عليه، ودخل في صراع طويل ستكون
نهايته هلاكه، وانتصار أهل الأرض الذين يسلكون إليه طريق
الفداء والاستشهاد.

أما البياتي فتجربته في النص فكرية رؤيوية، وهمه التوافق
مع المجموع. لقد حاول في البداية أن يجهض فكره، وأن
يعشى عينه فلا ترى ما يؤذيه أو تمنحه، على الأقل، فرصة
التعايش مع ما يؤذى. لكنه لم يستطع، لذلك استنجد ببارقة
من المجهول، ولما لم تأت حمل لواء التغيير بنفسه؛ فقد مل من
كونه معزولاً، بعيداً عن التوافق مع الآخرين. لقد كان واثقاً
من صواب أفكاره وقد سعى إلى تغيير المجموع ذلك لأنه لا
يستطيع أن يعيش في جماعة تسير متخبطة في الظلام والتميه.

أما عبد الصبور، فتجربته في النص فلسفية يبدو فيها
راصد الأحداث أكثر منه فاعلاً. فقد كان يتلقى الحدث ولا
يشارك في صنعه أو تغييره. إنه يعيش بين الواقع والذكرى،
ولكنه ينشر صديد جرح الواقع أمام النظارة ويرسم النهاية
المنتظرة، إذا ما ظل النزف مستمراً، ويفصل في الرسم فيكثر
من علامات السوء، وإشارات الانحلال حتى تبدو الدنيا ليلاً
دائرياً لا ينتهى ظلامه. إنه بهذه الصور القاتمة يحاول أن
يستنهض الجانب الأبيض من الإنسان ليتحرك فيبدد الظلمة
من درب السالكين حتى يروا رونق الحياة الأجمل.

يشكل الليل عند الشعراء الثلاثة همماً كبيراً. وقد اجتهد
كل منهم لإزاحته ورؤية ما بعده من معان، فانعكس ذلك

ثانيا: الصورة

وننظر إليها عندهم من خلال شكلها، والعلاقات التي غلبت على جمع الأطراف فيها: ففي الشكل يختلف الشعراء الثلاثة؛ إذ اعتمد درويش الرمز أسلوبا وطريقا لتكثيف المعاني. فإذا قلنا: إن الصورة تعنى جمع حدين (طرفين) على نوع من الترابط ينبثق من خلاله المعنى حدا (طرفا) ثالثا، فإن الرمز يعنى استخدام الكلمة على نحو يشير عالما من الأحداث والترابطات والمعاني بحيث يكون هذا العالم هو الطرف الثانى والثالث معا: فالليل، والأوراق، والأشجار والعمر، والذاكرة والماء والرمل والشاعر نفسه، والليل والظل، كلها رموز لمعان كبيرة تنتسب إلى أزمنة مختلفة وأمكنة متعددة، وتجمع بين الفرد والجماعة، وتوزع بين المحلى والإنسانى. وقد قرن الرمز إلى الرمز بعملية معقدة مكثفة.

أما البياتى، فاعتمد الصورة الاستعارية حتى غدت هي أسلوبه المفضل؛ إذ لم يأت سواها في كل القصيدة إلا صورة تشبيهية واحدة: «فكان خلف الليل ليلا آخر». وقد نوع في بناء الاستعارة فجمع فيها أطرافا متعددة: بعضها مجتمع على المفارقة مثل «الصحوة المخمورة» و«سكرة صاح»، وبعضها على التناقض كاجتماع الظلام والنور مثل «في جنح الظلام صباحي» و«أضاءت بها الدجى»، وبعضها على الاختلاف مثل «شربت سناها ضحكة الأرياح»، وبعضها على التماثل مثل «من لى بظامئة تزيد تعطشى»، وأكثر من التشخيص والتجسيم مثل «حبي الذى قد مات» و«الخريف يجذ أوراق الهوى»، واستخدم الرمز أيضا. فبالإضافة إلى الليل هناك الريح والصدى، والضحى والخريف، كما نوع في الجانب الحسى من الصورة؛ إذ لم يكتف بالصورة البصرية بل أضاف إليها الشمية مثل «غاب العطور» والسمعية مثل «سمع الخريف».

أما عبد الصبور، فقد ركز في الصورة على رمزية اللون، بل جعل مركزية المعنى في العلاقة بين اللون الأحمر واللون الرمادى على أساس أنهما لونان بين نور النهار، وسواد الليل، واستخدم بعضا من الصور التشبيهية مثل: «المساء مثل جدار خرب»، «البيوت كأنها مدافن»، لكن هذه الصورة قليلة بالقياس إلى الصور الاستعارية التي كثرت كثرة بارزة. وقد امتازت عنده بأنها مبنية من أطراف متغايرة لكنها متوافقة

على النمط الشعرى الذى سلكه لبناء نصه. وإذا بدأنا النظر في مقدمة كل منهم وجدنا اتفاقا ما في بعض الجوانب، واختلافا بينا في بعض الجوانب الأخرى.

استخدم الشعراء الثلاثة أسلوب الحكاية البسيطة Allegory^(٣٦)، فاتفق درويش وعبد الصبور على ابتداء الكلام بواو الاستئناف التي توحي بأن الحديث له ارتباطات بما هو كامن في النفس، وأنه استمرار لسرد الحكاية التي يدرك المحذوف منها دونما إيهام كبير. أما البياتى فكانت بداية قصيدته جملة خبرية فعلها ماض «أمنت...». وهو فعل، في موضعه، يشعر أيضا أن هذا الإيمان لم يأت فجأة، ولكنه أتى بعد رحلة أو منازعة مع الحياة وأحداثها. وهذا يشير في النفس جزءا غائبا من القصة لكن خيوطها تتضح بعد السير مع النص.

وإذا كان الشعراء الثلاثة قد اتفقوا على أسلوب الحكاية هذا، فإنهم اختلفوا على نوعية الشكل الذى أخرجوها فيه؛ إذ كانت الحكاية عند درويش مكثفة جدا، بينما هي عند صاحبيه ذات سعة، وهي سعة ذات حجم متقارب عندهما، لكنها تختلف في البناء.

ومع أسلوب الحكاية برز أسلوب آخر عند درويش والبياتى هو الحوار الذاتى أو المونولوج (Monologue)^(٣٧)، فقصيدتهما حوار مع النفس، لذلك برز ضمير «أنا» طاغيا فيهما، وأصبح هو المحور الذى يحرك الأحداث ويدفعها إلى النهاية. وقد خالفهما في ذلك عبد الصبور؛ إذ اعتمد أسلوب السرد التتابعى (Narrative) الذى سار مع حركة الأحداث متواليا توالى الزمن المحرك لها: من المساء إلى النهار، ومن النهار إلى المساء، لكنه استخدم المونولوج في موقفين اثنين داخل السرد.

وتتناسب أساليب الشعراء مع التوجه العام لكل منهم في طبيعة التجربة. فإذا كان درويش والبياتى قد زجا بنفسيهما في قلب الحدث وشاركاه في صنعه، فإن عبد الصبور كان متأملا يرسم جوانب الحدث كما يجرى أمامه. وقد برز ضمير المتكلم عنده في ثلاثة مواضع فقط هي النهايات للمقاطع: «يا لون عمري...» و«كلون أيامي...»، و«أعيش بانتظار...» فكان في ذلك إحياء بأنه واحد بمن لفهم ظلام الليل وأصابعهم بسوء.

أنوارها جميعا بعد تساقط المساء. وكذلك «الأفق» الذي شملته «العتمة» و«شوارع» المدينة الرعناء، و«الطرق» المملأ بالضجيج، و«التلال» التي اتكأت عليها الشمس مرهقة. وهي أمكنة دارت كلها في فعل السلب، وهذا ينسجم مع طبيعة تجربة هذا الشاعر التي انتهت إلى دائرة من الظلام والشؤم.

ثالثا: اللغة ونقف فيها عند زمن الأفعال، واختلاف الأساليب:

أما الأفعال، فإنها عند درويش أفعال للحاضر: «أنظر» و«أحدق» و«أبصر» و«تقضم» و«لم يبق» و«تنصارع» و«يعود» و«أسقط»، ذلك لأن الشاعر يعيش صراعا في الحاضر ومع الحاضر.

لكن البياتي بدأ قصيدته بأفعال ماضيه: «آمنت» و«دفنت» و«حطمت» وأتبعها أفعالا للحاضر مثل: «تزيد» و«تسم» و«تد» في المقطع الأول؛ ذلك لأنه فيه كان موزعا بين الماضي الذي استذكر فيه سلوكا ينسبه إليه، ثم احتاج أن يتوافق معه فراح ينشد أفعالا حاضرة تسعفه على التواءم مع ماضيه فجاءت أفعال مثل «تشل» و«أطوى». لكنه في المقطع الثاني بدأ يطلب أفعالا تحرك حاضره فجاءت أفعال مثل «يهوى» و«يدب» وعاش في بداية المقطع الثالث متأرجحا بين الفعلين إلى أن أخذ الحاضر مستقره فغدا غالبا على كل الأفعال في نهاية المقطع مثل: «تفهم» و«يلقى» و«يضيع» و«يعربد» و«يجر». كأن هذا إحياء بأن الأحداث بدأت تميل لصالح حاضره الإيجابي وتحقيق أمنيته ورغبته في التخلص من حاضره السلبي.

أما عبد الصبور، فإن الحدود بين الماضي والحاضر كانت أوضح. فقد ظل محافظا على الفعل الماضي حتى المقطع الأخير من القصيدة إذ توالى في النص أفعال مثل: «مات» و«مال» و«تساقط» و«اعتنق» و«لطخ» و«انكفأ» و«أمضى» و«أضاع» و«تقلب» و«تنفس» و«ملأ». أما في المقطع الأخير فتوالى أفعال للحاضر مثل: «يجلد» و«تدب» و«يولد» و«ينحل» و«يهبط» و«ينقضي» و«تمضي» و«أعيش» وهذا ينسجم أيضا مع طبيعة التجربة عنده، لأنه يتصور أنه يعيش

وغير متنافرة. وقد اتخذت التشخيص أساسا لها مثل: «مات النهار» و«مال جنب الشمس واستدار» و«واندفع النهار» و«تنفست شوارع المدينة» و«النور يجلد العيون» والشمس «اتكأت مرهقة»، لكنه استخدم التجسيد (المعنويات تجسد فيه بالأشياء الحسية غير البشرية) مثل: «تساقط المساء»، و«حوائط الظلمة»، و«انسكاب مجامر الشعاع» لكنه كان قليلا بالقياس إلى التشخيص.

وبما امتازت به الصورة عند عبد الصبور الحركة. وقد ظهرت في الأفعال المصاحبة للصور مثل: «تساقط» و«تكوم» و«انكفأ» و«أمض» و«تقلب» و«انسكب» و«يجلد» و«ينحل» و«اتكأت». وقد استطاع عن طريق تلوين الصور وتحريكها بعث الحياة فيها، فكان في هذا تعويض عن المشاركة الذاتية في صياغة الأحداث كما فعل صاحباه الآخران.

ويرتبط بالصور تعامل الشعراء مع المكان؛ ففي قصيدة درويش إشارة إلى مكان واحد هو «الحفرة» لكن السقوط في الحفرة لا يعنى - في جانب من التحليل - السقوط إلى أسفل، ولكنه يعنى الطريق إلى الارتفاع والشموخ، فهو الفداء - طريق الحياة الأوحى لمن اختار النضال والشهادة.

أما البياتي، فقد استخدم من المكان: «القمة الثلجية»، و«قبر الشباب»، و«نهر الظلام»، و«خلف الليل». والرحلة مع هذه الأمكنة تختصر لنا الحكاية كلها: فالقمة الثلجية كانت توحى بالبلادة وعدم مقاومة الوضع القائم استسلاما له، أما قبر الشباب، ونهر الظلام فهما المكانان اللذان بدأت فيهما ومنهما حركة الشاعر نحو استعادة الذات؛ لأنهما الموضعان اللذان استدعى انسكاب الدم عندهما، فقد طلب من النجوم شهابا «يدمى على قبر الشباب جماعه»، كما تهز في نهر الظلام مشاعره «حتى تخضب ماؤه بجراحه». والدم - كما قلنا - كان المحفز والمحرك الفاعل لاستنهاض العزيمة. أما «خلف الليل» فهو المكان المجهول الذي رأى الشاعر أن نور الأمل سيأتى من جهته، وقد اتبرى للنضال استنزالا لذلك الأمل.

أما عبد الصبور، فقد استحضّر من المكان: «الجدار المنهار»، و«النوافذ»، و«الجسور»، و«المآذن» التي انطفت

الظلام ليلا ونهارا، وهذا معنى أن الظلام يعم الحاضر كما كان قد عم الماضي من قبل.

واستخدم الشعراء أساليب الخطاب بألوان مختلفة أيضا. أما درويش، فقد غلب الأسلوب الخبرى على قصيدته كلها. ولم يأت فيها سواء. لكن ذلك الأسلوب لون بحالات من الثبوت، وحالات أخرى من النفي وحالات ثالثة من التوكيد. لهذا يجوز لنا أن ندعو أسلوب درويش بالسهل المحتنع، لأنه أسلوب سهل الاستخدام فى الظاهر، لكنه فى التحليل الواعى يبدو شديد التعقيد كثيف الإيحاء وبعيد الغموض؛ ولهذا احتمال قراءتين مختلفتين.

أما البياتى، فابتدأ قصيدته بتتابع حالات إخبارية فى المقطع الأول ثم بدأ منذ المقطع الثانى يلون أسلوب الخبر هذا بأساليب أخرى كالنداء والاستفهام الإنكارى، مما يدل على قلقه وتوتر إحساسه هنا.

أما عبد الصبور، فالأسلوب الخبرى هو المعتمد فى قصيدته ولم يكن هناك استثناء منه إلا فى أساليب ثلاثة: أولها أسلوب النداء: «يا حمرة الفسق»، وثانيها التوجع: «أواه يا نور الضحى»، وثالثها الاستفهام الطلبى: «هل لحظة مشرقة» وفى هذه الأساليب تكثيف لنوازع الألم فى تجربته.

وفى الإيقاع الموسيقى استخدم درويش تفعيلتى البحر البسيط (مستفععلن فاعلن)، لكنه توسع فيهما كثيرا فاستغل كل الزخافات الممكنة للتفعيلة الواحدة ووزعها على الأبيات، دون التقيد بموقع التفعيلة أو توالى التفعيلتين على نظام تتابعى واحد، وقد وصل عنده أقصى حد لعدد التفعيلات فى البيت الواحد ستا. أما القافية فاعتمد فيها على ترديد كلمة «الليل» ثم ضم إليها كلمتى: الرمل، والظل، لكنه أوجد الإيقاع فى غير التفعيلة والقافية كالموازنة الإيقاعية مثل: «فى أوراق الأشجار وفى أوراق العمر» و«فى ذاكرة الماء وفى ذاكرة الرمل»، والترديد مثل «ثانية ثانية»: وتكرار (هذا) ثلاث مرات، و(عمر) مرتين، فجاء تعقيد الإيقاع لديه متجاوبا مع تعقيد معانى تجربته.

أما الإيقاع عند البياتى فتمثل فى التزامه تفعيلة البحر الكامل (متفاععلن) مستغلا زخافاتهما لتوزيع الإيقاع وكسر

الرتابة، كما التزم روبا واحدا هو (الحاء المكسورة) لكنه، مع ذلك، وفر لقصيدته ألوانا أخرى من الروى (كحرف الياء) و(الألف المقصورة)، واعتمد الترديد والتكرار والموازنة. لكن الملاحظ التزامه الليل فى لازمتين هما: «آمنت بالليل الذى لا ينتهى» و«يا ليل يا غاب العطور ويا صدى»، وهما لازمتان أوحى بهما اختلاف الليل الأول عن الثانى. والشاعر - كما رأينا فى التحليل - كان موزعا بين هذين الليلين: ليل الماضى، وليل الحاضر.

أما عبد الصبور، فقد التزم فى إيقاع قصيدته تفعيلة بحر الرجز (مستفععلن) لكنه أخرجها فى بعض الأبيات إلى (فعلون) و(فاعلن). وقد وصل الحد الأقصى لتكرار التفعيلة فى البيت الواحد ست مرات. أما الروى فقد نوع فيه إذ جعله (الراء المكسورة المسبوقة بالألف) حيناً، مثل «استدار» و«منهار» (والمسبوقة بالواو) حيناً آخر، مثل: «الجسور» و«النور» (والمسبوقة بحركة الفتح) حيناً ثالثاً، مثل «الحجر» و«البشر» كما جعل الروى (الهمزة الساكنة)، مثل «الغبراء» و«السماء»، و(العين الساكنة) أيضاً مثل «إيقاع» و«شعاع» و«وداع»، كما حفلت قصيدته بالترديد والتكرار. لكن الإيقاع الكبير الذى أحدثه كان بين حركة المساء وحركة النهار: «وهكذا مات النهار»، و«هكذا مات المساء» وحركة الغسق وحركة الأصيل، حيث أثار فينا أن نعيش إيقاعاً موسيقياً متجاوباً مع إيقاع المعنى.

*

وهكذا، تعامل هؤلاء الشعراء الثلاثة مع «الليل»، وحولوه من كونه ظاهرة طبيعية واقعية إلى كونه فضاء تتجاور فيه عناصر التجربة المختلفة توافقا وتنافرا. وقد استخرج كل واحد منه، ومما ارتبط فيه من عناصر وأحداث، معانى متجذرة فى النفس وفى الحياة بعيدة المرامى والغايات، أو ما يمكن أن نسميه المعنى الأعمق والأبعد للتجانس الكونى والإنسانى، وهو ما عبرنا عنه اختصاراً بـ «معنى المعنى». وقد شكل كل من الشعراء الثلاثة «معنى المعنى» هذا بأساليب خاصة فى البناء والصورة واللغة والإيقاع، حيث أبرزت هذه الأساليب خصوصية التجربة وولدت معانى مرتبطة بتفرد نوعيتها حتى

غدت المعاني المفجرة في نص الواحد منهم تختلف اختلافا واضحا عن المعاني في نص صاحبه.

بذلك أصبح «الليل» مصدرا خصبا لحقل من المعاني الكامنة في كل نص من النصوص الثلاثة المحملة آنفا. ويمكننا أن نبني - اعتمادا على هذا - قاعدة نقدية عامة مؤداها أن أية

الهوامش:

- ١ - R. Barthes, The Death of Author, In (Image-Music-Text), Essays Selected and Translated by Stephen Heath, Fontana-Britain, 1979, p. 146.
- ٢ - عن كتاب عبد الله الغذامي الخطيعة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٨٥، ص ٦٠.
- ٣ - T.S. Eliot, The USE of poetry and the USE of criticism, London, 1970, p. 126.
- ٤ - عن كتاب الخطيعة والتكفير، ص ٧٥ - ٧٦.
- ٥ - دلائل الإعجاز، تحقيق: أحمد مصطفى المراغي، دار المكتبة العربية، القاهرة، ١٩٥٠، ص ١٧١.
- ٦ - بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٢٨ وما بعدها.
- ٧ - R. Barthes, (Image- Music- Text): Essays Selected and Translated by S. Heath, Fontana, Great Britain, 1979, p 55.
- ٨ - عن كتاب الخطيعة والتكفير، ص ٧٣.
- ٩ - مقالة في النقد، ترجمة: محي الدين صبحي، دمشق ١٩٧٣، ص ٥٢.
- ١٠ - راجع آراء جون كوين هذه في كتابه: بناء لغة الشعر، ص ٢٣٠ وما بعدها.
- ١١ - T.S. Eliot, The Use of Poetry and the Use of Criticism, P. 130.
- ١٢ - على حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٣، ص ٢٢.
- ١٣ - عبد الغفار مكاوي: فصيلة وصورة، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٧، ص ٢٢.
- ١٤ - تودوروف، الشعرية ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٧، ص ٢١.
- ١٥ - تودوروف العرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد يرادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ص ٢٧.
- ١٦ - R. Barthes, (Image- Music- Texte), p. 148 Ibid. p. 143.
- ١٧ - جراهام مور، مقالة في النقد، ص ١٦٣.
- ١٨ - محمد الكتاني: التاريخ للأدب العربي: تساؤلات ومواقف، ضمن مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩١، ص ٨٥.

كلمة لغوية تصبح في الشعر حافزا لتجميع كلمات أخرى حولها، بحيث يصبح معناها من خلال ترابطاتها وعلاقاتها بغيرها معاني لا متناهية، فكل معنى يقود إلى غيره حتى يتشكل من جملة هذه المعاني المشابكة ما سمي «معنى المعنى» الشعري.

- ١٩ - ولیم رای، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة: بونيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٩٩.
- ٢٠ - راجع آراءه في بحثه: قراءة في «معنى المعنى» عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول المبدان ٤/٣ لعام ١٩٨٧، ص ٣٧ - ٤٥.
- ٢١ - C.K. Ogden and I.A. Richards, the Meaning of Meaning, London, 1985, p. 149.
- ٢٢ - راجع في ذلك كتاب الأساطير أحمد كمال زكي، دار العودة، بيروت ١٩٧٩، ص ٤٣ - ٨٧.
- ٢٣ - انظر كتاب الحيوان، للجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، بيروت ١٩٦٩ ج ٥، ص ١٣٦ والقراء: الخالي من الأرض.
- ٢٤ - المصدر السابق ج ٤، ص ٤٧٤ وما بعدها. وخزار: اسم جبل.
- ٢٥ - نفسه ج ٥، ص ١٢٣ والمتنشر: المتنحى عن الناس، وتبوخ: سكن وتفر، وتزهر: تضيء.
- ٢٦ - كل النماذج السابقة أشهر من أن توثق، لذا عرفت عن توثيقها.
- ٢٧ - غازي القصيبي، ديوان عقد من الحجارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١، ص ١٢ - ١٤.
- ٢٨ - ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت ١٩٧١، ص ٤٢ - ٤٣.
- ٢٩ - محمود درويش، أرى ما أريد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠، ص ٥.
- ٣٠ - انظر ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت ١٩٧٧، ص ١٧١.
- ٣١ - ديوان: أرى ما أريد، ص ١٠.
- ٣٢ - انظر في معنى المقارنة وأبعادها - K. Beckson and A. Ganz. Literary Terms: A Dictionary, New York, 1977, pp. 119 - 121.
- ٣٣ - ديوان محمود درويش، ص ١٧١ - ١٧٢.
- ٣٤ - ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت ١٩٧٢، ج ١، ص ٤٨ - ٥٠.
- ٣٥ - ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة ١٩٧٢، ص ٣٠٢ - ٣٠٥.
- ٣٦ - Literary Terms, pp. 8-9.
- ٣٧ - Ibid, pp. 155-156.

إطلالة على الدلالة العامة

لشعر رفعت سلام

خاصة في ديوانه هكذا قلت للهاوية

محمود أمين العالم*

هذا إلى جانب بروز الموقف النقدي، بل النقض الجذري للأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية التي أخذت تسود ابتداء من منتصف السبعينيات بوجه خاص مع بداية التوجّه إلى سياسة الانفتاح على اقتصاديات السوق من جهة، وعلى التحالف مع الرأسمالية العالمية والتبعية لها والتصالح مع إسرائيل من جهة أخرى. ولهذا نقرأ في افتتاحية العدد الأول من مجلة (إضاءة ٧٧) الذي صدر في يوليو ١٩٧٧ مرتكزين محددين لهذه المدرسة الجديدة، المرتكز الأول، كما تقول الافتتاحية، هو:

إن القائمين على هذا التوجه الجديد أصحاب فكر اشتراكي وإن كانوا لا يفلقون أنفسهم دون كل جهد شاب جاد حقيقى فنى وجمالى وفكرى. والمرتكز الثانى، أن لهم مفهوماً للفن يرفض ثنائية الشكل والمضمون ويرى فى الفن

لن أضيف جديداً إن قلت إن رفعت سلام ينتسب شعره إلى ما يطلق عليه شعراء السبعينيات؛ فهو ينتسب بحق إلى هذه المدرسة الشعرية التى بدأت فى السبعينيات والتى تأسست بها رؤية شعرية مختلفة عن مرحلة الخمسينيات والستينيات، وإن كانت فى تقديرى امتداداً لها من حيث البعد الدلالى الوطنى والاجتماعى وإن تمايزت عنها من حيث التشكيل الجمالى. ولعل أهم ما يحدد ملامح الاختلاف بين مدرسة السبعينيات والمدرسة السابقة عليها هو الخروج على النسق التفعيلى (وإن استمر بمستوى أو بآخر)، فضلاً عن التمرد على البنية التشكيلية للقصيدة، فلم تعد امتداداً عضوياً متسقاً أحادى الاتجاه، تتراكم وتتنامى وتتسلسل معانيه بشكل منطقي، يفضى بعضه إلى بعض، مما يشكل فى النهاية دلالة عامة محددة.

* مفكر وناقد مصرى.

إدراكًا جماليًا للواقع لا يعكسه آليًا بل يخلق - بطرائق التعبير المجازي - موازنة رمزية لهذا الواقع. ولهذا كان حرصهم على تقدمية الرؤية للعالم وللواقع، وحرصهم كذلك على القيم الجمالية الراقية للشعر.

على أنه برغم هذه الملامح العامة لهذه المدرسة الشعرية التي تختلف عن مدرسة الخمسينيات والستينيات على الأقل من حيث البنية التشكيلية للشعر أو الحساسية الجمالية كما يقال؛ ففي داخلها كانت تتخلق تمايزات إبداعية، قد تختلف وراءها اجتهادات فكرية مختلفة، داخل الإطار الفكري العام المشترك.

ولهذا فمن التعسف أن نوحده، في نمط فني فكري جمالي واحد، رؤية كل من حلمي سالم، وحسن طلب، وأمجد ريان، وعبد المنعم رمضان، وجمال القصاص، ومحمود نسيم، ومحمد سليمان، ووليد منير، وماجد يوسف، ورفعت سلام، وغيرهم من رواد هذه المدرسة. فبينهم تمايزات في الرؤية الجمالية والدلالية.

وفي تقديري، دون أن أدخل في تفاصيل تاريخية، أن رفعت سلام كان يستشعر هذا الاختلاف ويعبر عنه منذ البداية. ولعلني أتبين هذا في العدد الثالث من المجلة، في رده على مقال لحلمي سالم بعنوان «نقد العقل الميكانيكي»، بمقال بعنوان «نقد النقد الميكانيكي». ويمكن تلخيص مقال حلمي سالم في قوله:

إن الفصل في الحكم على العمل الفني هو تشكيل هذا العمل لا مضمونه، فإذا كان المضمون ثوريًا والتشكيل تقليديًا يواصل النسق الشكلي السائد فلا سبيل إلى الحكم عليه بأنه شعر ثوري.

ولعل هذا الرأي كان تردادًا لنظرية أدونيس في العلاقة بين الشعر والثورة والتي أخرج بها الشعر الفلسطيني من الثورية بسبب نسيجه التعبيري التقليدي. ويرد رفعت سلام على ذلك الرأي قائلًا:

إن الحديث عن تشكيل ثوري للقصيدة لا يخرج عن محض تأملات ذهنية مغرقة في المثالية، ويصبح بمقتضاه مفهوم الشعر الثوري هو مجرد التجديد الشكلي فحسب.

على أن الشعر الثوري في تقديره يتضمن بالضرورة الرؤية السياسية الثورية للواقع.

لا أريد أن أخوض في تفاصيل هذا الحوار البالغ الدلالة في ذلك الوقت، وإن كنت أعتقد أن الخلاف حول هذه المسألة قد انحسر خلال السنوات التالية بالممارسة الإبداعية نفسها. على أنني أردت أن أقول إن رفعت سلام كان منذ البداية يحمل رؤية اجتماعية جذرية ملتزمة برؤية جمالية تشكيلية جذرية كذلك. ولعلنا نلمح هذه الرؤية الجمالية التشكيلية منذ البداية في الاختلاف بينه وبين حسن طلب حول تقييم قصيدة مبكرة لرفعت سلام هي قصيدة «منية شبين». ففي العدد الأول من مجلة (إضاءة ٧٧) ينشر رفعت سلام هذه القصيدة ويعلق عليها حسن طلب في العدد نفسه، منتقدًا فيها - رغم تقييمه الإيجابي لها - أنها تكاد تنقسم إلى قسمين مختلفين، ولهذا فهي تفتقد البنائية والتنامي الإيقاعي. والواقع أننا نكاد نرى في هذه القصيدة المبكرة لرفعت سلام معالم المشروع الشعري الذي سوف نقرؤه ونتابعه في أشعاره ودواوينه بعد ذلك.

ما أردت هنا أن أقف عند هذا الاختلاف في الرؤية الجمالية بين حسن طلب ورفعت سلام، وإنما أردت أن أقول إن رفعت سلام كانت له رؤيته الفكرية والجمالية الجذرية الخاصة منذ البداية المبكرة، والتي تكاد تشكل مشروعه الشعري عامة حتى آخر دواوينه التي أجتهد لقراءته في هذه الإطلالة.

ولعل أبرز ما يميز هذه القصيدة المبكرة هي بالفعل ازدواجيتها الإيقاعية والصياغية التي انتقدتها حسن طلب. فسوف نجد هذه الازدواجية في أشعار رفعت سلام، بل قد تعدد الإيقاعات والصياغات والتشكيل الطباعي كذلك، كما سوف نرى. ولكن إلى جانب هذه الازدواجية الإيقاعية

ونص (الإشراقات) يتألف من ثلاث إشراقات: الأولى هي إشراقة المروق، وتتألف من أربع محطات تيمية هي مراودة، ومراوغة، ومراوحة، ومكابدة. تبدأ كما نرى من المراودة وتنتهى بالمكابدة. ولهذا كان من الطبيعي أن تبدأ إشراقة السفر بعد المكابدة، ثم تأتى إشراقة الغياب بعد إشراقة السفر، وأن تنتهى إشراقة الغياب التى تتألف من حروف مختلفة، تنتهى بحرف الياء، أى نهاية الأبجدية، ونهاية الإشراقات جميعاً.

والإشراقات ليست مجرد إشراقات شعرية عامة، بل هي إشراقات محددة بصاحبها، إشراقات «أنا رفعت سلام» ولهذا فإنها إفضاءات هذه الأنا الطاغية على الإشراقات جميعاً. وهى إفضاءات تنبع من ذكريات وأحداث وأحلام وخبرات ومرجعيات نصية تراثية متشابكة، تتجسد فى عناصر ومعطيات حسية مباشرة، يتدفق التعبير المتواصل عنها بغير فواصل، رغم أنها لا تشكل بتواصلها تواصلاً معنوياً منطقياً متسلسلاً. ولهذا، فمعانيها الجزئية تشكل دلالتها بتسلسلها المتصل لا بهذه المعانى الجزئية، وهى دلالة عامة غير متعينة، رغم بنائها المتشكل من عناصر حسية ملموسة. إنها رحلة الأنا فى ماضيتها وحاضرها ومنطقاتها بحثاً عن غاية أو على الأقل نهاية. وتعبير أدق: بحثاً عن عالم مغاير للعالم السائد.

ولهذا كان من الطبيعي أن تكون بداية الإشراقات هي إشراقة المروق، وهى التمرد على ما هو سائد قائم مهيمن. وهو مروق يتداخل فيه كل شئ بكل شئ آخر فى حركته المتعددة الاتجاهات، وفى اندفاع حيوى وتقييمى رافض كاره باغض يبلغ حداً كبيراً من العنف الخلاق والشر التخريبي المضى فى مواجهة هذا الواقع السائد. ولهذا تتداعى الذكريات والعلاقات والإحالات الثقافية النصية وتتنامى بغير تنمية، وتتراكب من غير تراكب، أى بغير دلالة معينة محددة، اللهم إلا الدلالة العامة التى ينتجها الرفض والدحض والعنف الشرس المأساوى الباحث عن بديل، فضلاً عن هذا التسلسل المتصل المنفصل من الكلمات والجمل. ولهذا تتحرك الأنا عارية، بلا نبوة ولا شهادة ولا رسالة تدعى قداسة ما، تتحرك عارية من الأسماء والصفات والأحكام

والصياغية فى هذه القصيدة الأولى سنجد أن القصيدة تنتج دلالتها العامة، من أمرين: الأول هو المعطيات الحسية البسيطة المباشرة للحياة اليومية، والثانى أنها تعبر عن هذه المعطيات فى كلمات متقطعة، منفصلة، تتشكل دلالتها العامة من تسلسلها غير المترابط.

وعندما نتقل إلى تأمل سريع لديوان (إشراقات)، سنجد هذه الازدواجية الإيقاعية والصياغية تتحول إلى متن وهامش، وسنجد هذا التسلسل المسترسل للكلمات غير المترابطة يتحول إلى جمل صغيرة، منفصلة، متقطعة، دلالتها العامة أكبر من معانيها الجزئية المتشظية، وليست ثمرة مباشرة لها.

وهكذا، بهذه القصيدة المبكرة، نجد أنفسنا فى قلب تجربة رفعت سلام الشعرية. وسأبدأ بإشراقياته. فما تمكنت من الحصول على ديوانه الأول (وردة الفوضى الجميلة)، وإن وجدت جمالية الفوضى التى تتجسد فى ورده فنية فى أكثر من موضع فى إشراقياته ودواوينه التالية.

فى إشراقياته تطالعنا هذه الثنائية الصياغية المتوازنة التى أشرت إليها، وإن لم تكن متوازنة، فهناك المتن الشعرى الأساسى الذى يغلب عليه فى العادة طابع قصيدة النثر وإن كنت لا أحب هذا التعبير، إنه فى الحقيقة نصّ شعرى مرسل دون قافية أو إيقاع تقليدى. وعلى جانب هذا المتن الشعرى هامش من المقطعات الشعرية المركزة التى تعد هوامش على بعض مواضع فى المتن الشعرى. وقد يبدو الأمر كأنها هى تفسير أو تعميق لبعض مواضع وكلمات فى المتن.

وفى تقديرى أنها قصائد مستقلة ومميزة قد يثيرها ويفجرها معنى أو كلمة فى المتن، ولكنها لها دلالتها الخاصة المستقلة، بل أكاد أقول إنه من الممكن أن تجمع فى ديوان مستقل وتقرأ باستقلال تام عن المتن. والواقع أن وجودها فى الهامش يشرح - فى تقديرى - التركيز الوجدانى والجمالى عند محاولة تذوق المتن، بل قد يهمله بسبب هذا الهامش بدلاً من أن يعمقه أو يفسره، وخاصة أن هذه المقطعات أقرب إلى الغنائية من المتن الذى يغلب عليه الطابع السردى.

الإشراقات تعبير ذاتي كابوسي عن معاناة عميقة مأساوية كارهة لعالم بشع مرفوض بشكل مطلق، ولهذا تكاد إطلاقية القسم والأحكام والدلالات والمواقف والإدانات أن تكون السمة التعبيرية بل الجمالية العامة لإشراقات رفعت سلام.

والواقع أنني عندما كنت أقرأ (إشراقات رفعت سلام)، شعرت بحالة كابوسية شعرية أقرب إلى الحالة التي أشعر بها وأعيشها عندما أقرأ (فصل من الجحيم) لرامبو، وإن كنت أجدها في الحقيقة بشكل أخف في إشراقات رامبو. وسرعان ما صدق حدسي الشعوري عندما أخذت أقرأ ديوان رفعت سلام الأخير (هكذا قلت للهاوية) فأقرأ إشارة واضحة إلى رامبو، كما سوف نشير إلى ذلك من بعد.

أكتفى بهذه الرؤية العامة لديوان (إشراقات)، متحمياً أن أعكف على التحليل المحايث لبنيتها في دراسة أخرى. منتقلاً إلى إحاطة دلالية، سريعة كذلك، لديوانه الثاني (إنها تومي لي).

ومع هذا الديوان كدت أستشعر أنني أنتقل إلى المقطعات الشعرية في هامش ديوان إشراقات، وإن اختلفت مقطعات (إشراقات) عن القصائد الصغيرة لهذا الديوان. على أن هذا الديوان في تقديري قد يكون ديوانين لا ديواناً واحداً. الديوان الأول هو القصائد التي يتخذ كل منها عنواناً محدداً، وهي أغلب الديوان، ثم مجموعة أخرى من المقطعات الشعرية الصغيرة تحت عنوان واحد هو: «مرأة الظل.. امرأة لي». والديوان، رغم ما نستشعر فيه أيضاً من استمرار للرؤية الكابوسية القائمة، فإنه ديوان بالغ الرقة والعذوبة والشفافية الشعرية، وخاصة في جزئه الأخير «مرأة الظل.. امرأة لي»، إلى حد أنه يكاد يغلب عليه الطابع الرومانسي. وبعض مقطوعاته تعد من أجمل أشعار الحب، وإن يكن موضوع الحب فيها - رغم وجوده - أعمق من ظاهره الخارجي المباشر.

ستختفي الثنائية النسقية في هذا الديوان، وتسود القصائد والمقطوعات الشعرية الصغيرة، مما يعطي للديوان وحدته المتميزة، إلا أننا مع ذلك نستشعر الثنائية في الدلالة العامة، في هذا الصراع المتصل بين أنا والواقع المرفوض، وفي اللقاء المتلبس بين أنا وهي. الصراع بين أنا والواقع

والخزعبلات والتواطؤات، عارية من الأنماط التعبيرية السائدة كذلك. كأنما هي في نقطة البداية لكل شيء رغم تداخلها مع كل شيء، بغير ترابط منطقي مضاد. ولهذا تكاد نحس بمناخ كابوسي مسيطر، تصوغه هذه التذاعيات الحرة من المشاعر والذكريات والأحداث والأحاسيس الفائرة بالأسى والخيبة والفجيرة والعنف الوحشي. ولكننا لا نستشعر بداية أو نهاية، بل نحن دائماً في المنتصف، والمنتصف كلمة حاسمة في معجم رفعت سلام. نحن في منتصف الوقت، في منتصف الليل، في منتصف العويل، في منتصف كل شيء؛ إننا بين بين، نرفض، نقض، ولكننا لا نصل، نحن في حالة معلقة، معلقة في فضاء كابوسي متصل، تكاد نسقط منه في هاوية محتومة.

وبرغم أن الرحلة الشعرية أقرب إلى المونولوج الذاتي للأناء، فإنها تصبح أحياناً وبشكل مباشر دياالوجاً، حواراً «معكم». وهو في الحقيقة حوار مضاد إن لم يتم هذا بشكل مباشر. وهو حوار متمرد رافض ناقض يتسلح بالإدانة والعنف الوحشي، بل بالشر والعدمية واللعة والكراهية والرغبة العارمة في تهديم النظام القائم الذي يتمثل في هذا الخراب المسيطر على الوطن، في عصر انفتاح الفخزين لعبري السبيل، في عصر تعاليم القبيلة المهيمنة والوجوه الراضية عنها، التي ليست سوى حشرات بلهاء. إنها باختصار شديد، رحلة إدانة وتهديم وتخريب لكل مظاهر الواقع السائد المهيمن، والرغبة المتفجرة لإشعال وردة الفوضى الجميلة في المدن والقرى وفي كل شيء، والانفلات لا في الرؤية فحسب بل في التعبير الشعري كذلك إلى الضفة الأخرى، إلى عالم مغاير تماماً.

والإشراقات تعبر عن هذا متسلحة، كما ذكرت من قبل، بالعناصر الحياتية العارية المباشرة والذكريات التي يغلب عليها التناس في مختلفة تجلياته التراثية الدينية والصوفية، والتاريخية والأدبية القديمة والحديثة، بل لا تكاد صفحة من صفحات الإشراقات تخلو من فقرة أو أكثر من الإشارات والمرجعيات التراثية المختلفة، فضلاً عن استخدام المعاني الضدية والمفارقات الوصفية للأشياء والأحوال، عبر تسلسل العبارات والجمل المتداخلة، التي لا يوقفها فصل أو وصل، اللهم إلا الأرقام التي تحيل إلى المقطعات الشعرية في الهامش. إن

وهي إشارة معدلة إلى بيت شعري لصلاح عبد الصبور في (مأساة الحلاج). أو «لى قدمان تخترقان ما أشاء من دروب، ولى يدان تأتيان لى بما أشاء». إلى غير ذلك.

ولعل هذه الأنا المتضخمة في هذا الديوان أن تفسر ندرة الاتجاه التناسلي فيه، على خلاف الأمر في ديوان (إشراقات)، كذلك كما قد تفسرها وتفسر هذه الندرة التناسلية العالقة بين الأنا و«هى»، فضلاً عن الطابع التفاؤلى العام للديوان، رغم التباسه المستمر.

وهكذا نستطيع أن نتنقل إلى ديوان (هكذا قلت للهاوية). ويكاد هذا الديوان أن يعود بنا إلى ديوان (إشراقات) إلا أنه يختلف عنه من حيث تشكيله البنيوي والطباعي. فهو يتكون من قصائد دون عناوين تتألف من سرد شعري - لو صح التعبير - تقطعه في انتقالاته مساحات بيضاء، وتخرقه مقطوعات شعرية صغيرة في قلب بنيته السردية نفسها وليس على هامشه كما كان الشأن في (إشراقات)، كما تختلف أنماط الطباعة نفسها، فتؤكد بعض العبارات وتبرز بعض الكلمات. والعبارات ممتدة بعرض الصفحة أحياناً. ولكن التسلسل السردى في الديوان يلتقى مع (الإشراقات) في أن تسلسل الفقرات الشعرية لا يشكل تسلسلاً معنوياً بل تحكمها الوثبات المتقطعة والمفاجئة بين الذكريات والأحداث والإحالات النصية العديدة، والشطحات الحلمية، فضلاً عن استخدام المفارقات الوصفية والترابطات بين المعانى الضدية والعلاقات شبه السحرية أحياناً.

على أن مفردات الحياة العادية هي النسيج العام لقصائد هذا الديوان، وإن غلبت عليها في كثير من الأحيان العبارات ذات الثقل الثقافى. ومن مجموع هذه المعطيات تشكل الدلالة العامة للقصائد وللديوان عامة. ويكاد هذا الديوان أن يعود بنا، بشكل أكثر عنفاً وحدة ورفضاً ودخضاً والتباساً ومأساوية، إلى الرؤية الإطلاعية الراضية لكل شئ، وإلى المعاناة الكابوسية التى تدن كل شئ فى ديوان (إشراقات).

على أنى أكاد أستشعر أن النغمة الدلالية الأساسية فى الديوان، أو كما نقول فى الموسيقى (leit motif) هى قصيدة

المرفوض تكاد تبلوره هذه الصرخة العالية التى تكاد تعود بنا إلى ديوان إشراقات: «عارياً أصوغ لى جهنم الجديدة». وهى تكاد تذكرنا كذلك بديوان رامبو (فصل فى الجحيم). أما اللقاء الملتبس بين الأنا وهى، فما أكثر المقطوعات التى تعبر عنه، وهى مقطوعات باللغة العذوبة والرقّة مثل:

تخرج منى

يصبح جسدى يتيماً

يفتح سُرَادقاً به للعزاء

.....

ومثل:

تمضى إلى الشاى، فى المطبخ عارية

تنسى على السرير رائحتها

ودفنها

والملاءة المبلولة

تنسى فى جسدى، جسدها.

ومع ذلك ينتهى الديوان، وتنتهى هذه المقطوعة باللغة العذوبة والرقّة إلى الرحلة الكابوسية نفسها التى تكاد تمهد للديوان الجديد التالى بقوله:

مرأة تختصر سبعة آلاف سنة من نساء

رجل وحده

..

على هاوية يلتقيان.

إلا أننا نستشعر فى هذا الديوان بالأنا الشاعرة متضخمة تضخماً يكاد يبلغ حد الألوهية، وإن لم يفقد أحياناً التباسه ومأساويته وروح البحث والانتظار الغامض مثل:

ولى حشد من الأشياء

يُشعلنى إلهاً أو خريفاً.

أو:

أنا احتمال

أو:

من يدلنى على سيقى البصير

كفافيس حول محنة انتظار البرابرة الغزاة الذين يطول انتظارنا لهم ولكنهم يا للمأساة لا يأتون. إنه الانتظار المهزوم للمجزرة القادمة وللهزيمة المتوقعة، في أكثر من موضع في الديوان:

- أحلم بالبرابرة القادمين (لم يجيئوا في قصيدة كفافيس) لكنهم وعدوني بالمجيء عند اكتمال القصيدة.

- أميئ قلعتي للغزاة القادمين

وأعرفهم وأنتظرهم بشغف.

- متى يجيئ القراصنة الفاتنون.

- ديبب قادم

وقلعة مباحة

وحيداً.

لى الغزاة القادمون

- هل يأتى البرابرة أم مروا على نومي الوثنى.

والى جانب هذه النغمة الدلالية الأساسية تتبين خلال إشارات مركزة وسريعة، وإن تكن جهيرة، بشاعة الواقع السائد المرفوض الذى تفيض بسببه روح الإحساس بالهزيمة والعار واليأس والخيبة. وهى إشارات متنوعة تتراوح بين الجوانب العسكرية والقومية والسلطوية والثقافية، نذكر منها:

مثل:

- عاصفة الصحراء تعصف الخزعبلات الجميلة

أو:

- رمال أمة لها لغة ودين ولحى أنيقة ولها

عواصف الصحراء أيضاً.

وعاصفة الصحراء إشارة فاجعة إلى العمل والتحالف العسكرى الأمريكى العربى المصرى المشترك، كما نعرف.

وأيضاً مثل:

- فليبتعد المتصقون بحذاء المؤسسة كذاب

بذئ، أما الحرافيش فلهم بيتى وأسرار

شرورى وشريعتى المربية،

ومثل:

- هل نام الحرس والعسس والمنظرون
لاشترابية الدولة البوليسية.

- شعراء وقصاصون ونقاد ينامون على
الرفوف ويتغطون بالغبار، زهرة البستان
وقت قتيل وغبار كلام.

أو أخيراً هذه الصورة البشعة فى التباسها المأساوى حول
التناقض والمفارقة بين القدر والعجز فى واقعنا المصرى:

- حقل قمح يتسول سيجارة أجنبية.

وفى مواجهة هذه الصور المأساوية المرة الساخرة تقف
الأنثى «منكسرة ولكنها لا تنحنى» وتبرز رؤية للأنثى أكثر ثقلًا
من الأنثى فى (الإشراقات)، ولعلها امتداد متطور للأنثى فى (إنها
نومى لى) وهى تعلن بحسم طبيعة انتمائها وحقيقة موقفها
الجمالى والدلالى . يقول:

لماذا - حين تهز الريح أغصانى -

يساقط الحطيفة وبشّار ورامبو والمتنبى
وماياكوفسكى وأبو نواس وامرؤ القيس
وريتسوس وتأبط شرا .. إلخ.

إنهم فى الحقيقة شعراء مسيرته، شعراء الهجاء والرفض
القاطع والانخلاع عن السائد، شعراء المواقف الحادة المطلقة
التي ينتسب إليها ويواصل تراثهم شاعرنا:

وبهذا التراث يمضى، يمضى الشاعر كطلقة...

خاويًا من الطفولة والجراح العاطفية.

ليست له بطولة، بل لعله أقرب إلى دون كيشوت
عصرى، فهو يدرك ما هو ضرورى وواجب. ولكنه إدراك
مأساوى ساخر مرّ عاجز. يقول:

أهيئ نفسى للمجزرة القادمة

لم أخسر فى آخر مجزرة

غير جنتى وخيبتى المتكررة

إنه يمضى راضياً كما يقول بسخريته المرة ذلك أن:

الماء فى الكوب، والقتل فى الشوارع، اليوم فى
الخرائب، الجثث فى الثياب، الضياع فى المدن
والعواصم

.....

أصنام تتصاعد مع آذان الديكة، حشود قتلى
يجوسون المدن والقرى، فتتفجر غابة المآذن
بالصراخ والعويل

.....

أبنية لامعة منذورة لبوم قادم
وأوراق غيمة سامة

تمطر أشلاءً باهظة وكلاماً من عطنٍ
والأناشيد تقنات لحم الأطفال..

ولهذا يقول:

حينما استيقظت.. كان منتصف الليل
(هكذا سبقنى رامبو)

لقد سبقه رامبو بهذه الرؤية الكابوسية التى اكتشفها
هو كذلك حين استيقظ وعيه، فى وطنه، فى شعره، وكانت
البشاعة قد بلغت شأناً بعيداً.

ماذا يفعل؟ إنه ينتظر المجزرة القادمة:

وهوسيد الأقول

صولجاني صرخة

وتاجي الذهول

ومع التباس فى الرؤية بين الوعى والمعجز، وثنائية فى
قلب «الأنا» بين الحق والباطل:

أنا القاتل البرئ

أنا الخائف الجريئ

أنا الفاتن الدفئ

أنا الأبدية الفانية

أنا النبى الرجيم

تقول له الوديان النائمة: اخلع الآن نفسك وتقدم
باليسرى تجد ربحاً وريحاناً وحليّة مباحة.

بلا انتهاك - انتهاك - ولا تبقي على خزعبلات
واحدة، وأطلق القبور كلها شاهرة الأنياب
والمخالب إلى أن يشبع الجوعان ويرتوى
العطشان وترتقى سدة العرش سيّداً شهيداً..

ولكن أنى له ذلك:

إنه وحيد، مجرد حجر صاخب، وهمّ رعايا من
غبار.

جموع مهرولة فى اندحارها.

كما يقول الديوان فى بدايته:

لقد قتلوه فانفرط

تفكك وتشظّى، وعندما انفرط، انفضح
عجزه، ولم يعد له عاصم من الفجيعة
القادمة، من المجزرة القادمة.

ولهذا يقول الديوان فى مطلع قصيدته الأخيرة:

هكذا يتفتت الوقت والاض بين أصابعى ولا
مجال للترميم... وتشده هاوية لا يراها.

إن رفعت سلام فى الحقيقة لا يقول للهاوية، كما نقرأ
فى عنوان الديوان، (هكذا قلت للهاوية) وإنما يقول الهاوية
للناس / لنا، ينسج لهم / لنا بالذكريات والأحلام والإحالات
النصية والتلاحمات التعبيرية الضدية والهلوسات الكابوسية -
هذا الطريق المحتوم إلى الهاوية. هذه هى الدلالة العامة للديوان
فى تقديرى، وهى لا تصور حتماً قدرها أوحكاماً نهائياً، وإنما
تتهم وتشير وتنذر برؤية شعرية مبدعة بالغة القسوة والحدة
والمرارة والرفض والعنف الشرس والإطلاقية، تتهم وتشير وتنذر
بما هو قائم وإلى ما يمكن أن يكون.

إن هذا الديوان مع ديوان (إشراقات) يمكن وصفهما
بأنهما «فصل فى جحيم مصرى عصرى» استلهاماً وامتداداً
لـ (فصل فى الجحيم لرامبو) مع اختلاف الرؤية بين رامبو
ورفعت سلام.

فلا شك أن الطابع الكابوسى والعنف التخريبي الفنى
والدلالى فى جحيم رفعت سلام يقترب كثيراً من الطابع
العام لجحيم رامبو، بل قد نجد بعض التماثلات الجزئية

بينهما. فسيادة اللون الأزرق مثلاً في جحيم رفعت سلام نجده، جزئياً في جحيم رامبو وإشراقات رامبو، وكذلك مفهوم الوقت الذي يكاد يكون من المفاتيح الأساسية في جحيم رفعت سلام، فضلاً عن وجود بعض أوجه الشبه البلاغية، لعلّ أشير إلى مثال منها هو قول رامبو في (فصل في الجحيم) :

أجلست الجمال على ركبتيّ ووجدته حراً، وشتّمته.

الذي نقرأ ما يشابهه من حيث البنية والتعبيرية عند رفعت سلام في قوله :

أجلس البحر على يدي في الأصليل وأسقيه
قهوتي ص (٩٤) -

أو :

غبار ذهبى ينام على قدمي قديراً (ص ١٠٣).

بل لعلنا نجد بينهما ما هو أعمق من هذه المشابهات الخارجية، إذ تكاد رؤيتهما الجمالية للشعر أن تكون متقاربة، لست أشير فحسب إلى التداخل في الأحاسيس والمشاعر التي أصبحت اليوم مسحة عامة لشعر الحداثة عامة، وإنما أشير إلى عناية رفعت سلام في شعره بالذاكرة من ناحية، والرؤية الحسية المباشرة من ناحية أخرى، ويتلاقى في هذا مع قول رامبو في بعض كتاباته «إن ذاكرتك وحواسك هي غذاء دوافعك ونبضاتك الخلاقة».

ليس في هذا أيُّ مساس أو إقلال من القيمة الإبداعية المتميزة لتجربة رفعت سلام الشعرية. فالتأثر بشكل أو بآخر بشاعر في مستوى رامبو ليس شيئاً معيباً. والمهم هو توظيف هذا التأثير توظيفاً إبداعياً نابعاً من الذات. ولعلّ أجد في كتابات بدر الديب بعض ملامح هذا التأثير كذلك، وقد خصّ بدر الديب رامبو بقصيدة موجهة إليه من أبداع قصائد ديوانه (حرف الحاء). ولعلنا نذكر جميعاً مدى التأثير العميق لشعراء الخمسينيات والستينيات بشعرت. س. إليوت، وبخاصة صلاح عبد الصبور الذي تكاد بعض مقاطعه الشعرية أن تكون ترجمة مباشرة لبعض أشعارت. س. إليوت. ولاشك أن رامبو بالذات مدرسة باللغة الغنى في الإبداع الشعري، ما أجدرها بالدراسة والعناية.

وأكاد أقول كذلك إن هناك تماثلاً بين شعر رفعت سلام وشعر عفيفي مطر، رغم الاختلاف الشديد في رؤيتهما للعالم، ففي عالمهما الشعري هذا اللقاء الحميم بين الذاكرة والحلم والواقع الملموس المرفوض، بين كليات الأشياء وجزئياتها البسيطة، فضلاً عن العنف والحدة في بنية التعبير عند كليهما. على أنها ملاحظة عابرة، لعلّ أطرحها للمناقشة، وهناك ملاحظة أخيرة أختتم بها هذه الإطلالة العامة على شعر رفعت سلام.

لاشك عندي في القيمة الإبداعية الكبيرة لتجربة رفعت سلام الشعرية، ولاشك أن شعره هو رد فعل رافض حاد جاد لإطلاق الرفض للتدني الاجتماعي والإنساني والقيمي الذي يرين على حياتنا. ولكنني أخشى أن يكون تعبيره الشعري عن هذا الرفض يتخذ تشكيلاً يكاد يغرب ويخفي دلالاته الفاعلة، ليست دعوة منى إلى زدانوفية ستالينية، كما وصفني رفعت سلام ذات يوم، وليست دعوة إلى شعارية أو تعبوية خطابية سياسية في الشعر، وإنما دعوة إلى الفاعلية الجمالية الدالة لو صحّ هذا التعبير المركب؛ أي أن تصبح القيم الجمالية المتجددة المبدعة قادرة على التواصل والوصول والاتصال، والفاعلية الجمالية والدلالية المؤثرة، ولا يصبح الشعر، سعيًا وراء تجويده الفني، وحرصاً مشروعاً على ذلك، مجرد أقنوم جميل مصمت، أو ذرة روحية كذرات ليبتنز الخالية من النوافذ، أو بنية تعبيرية ملغزة معجزة طلسمية، نكتفي بتلقفها تلقفاً جمالياً يثير من الغرابة أو الإبهام، أو محاولة الفهم العصي أكثر مما يثير من المتعة الإنسانية العميقة الشاملة.

لا أناقش قضية الغموض في الشعر، فالغموض طبيعي في كل إبداع أدبي وفني، لأنه بنية مغايرة لبنية الواقع، وإن كان مستمداً منها وتعبيراً عنها، وإنما أناقش مرة أخرى ما أسميه الفاعلية الجمالية الدالة التي نفتقدها في الشعر المعاصر، في كثير من الأحيان، أو نجهد تحليلياً وعقلياً للوصول إلى دلالتها، بل ربما إلى جمالياتها كذلك.

وأكاد أقول، مجتهداً، إن سبب ذلك يرجع إلى مصدر الخبرة الشعرية نفسها عند الكثير من شعرائنا. فالملحوظ أن

كثيراً مما نطلق عليه شعر الحداثة، تكاد مصادر خبرته الشعرية أن تكون ثقافية قرائية، معرفية أكثر مما هي خبرات إنسانية حيّة. ولعلنا نتبين هذا في غلبة الاتجاه إلى الإحالات التناسلية التراثية والتاريخية و الثقافية عامة في هذا الشعر. ولهذا يغلب على هذا الشعر، الطابع الثقافي التجريدي في نسيجه وفي صوره وفي دلالاته.

ليس معنى هذا بالطبع أنه يخلو من الخبرة الحية، وإنما اتخذ من غلبة المصدر الثقافي بديلاً عن مصدر الخبرة الإنسانية الحية. وليس معنى هذا كذلك استبعاد الفكر والثقافة والتناص من الشعر، وإنما المسألة مسألة موقف من الحياة والإنسان فنياً وشعرياً.

ولعل هذا يفسر لي - شخصياً - لماذا كان ديوان (إنها تومئ لي) لرفعت سلام أكثر تواصلاً عندى من الديوانين

الآخرين، رغم أن الخبرة والرؤية في الدواوين الثلاثة واحدة تقريباً. ولكن الملاحظ كما ذكرنا محدودية التناص والإشارات خارج التجربة ولموسية الخبرة الحية وبروزها في ديوان (إنها تومئ لي). وليس في هذا دعوة زدانوفية إلى نمط معين من الشعر، وإنما إلى مضاعفة اقترابنا من جسد الحياة والتعبير عنها بالشعر الحي، لا بالأقنعة الثقافية المتعالية، (وخاصة إذا كنا نتحدث عن شعر ثوري أو تقدمي)؛ فلا نجعل من الشعر مجرد إشارات ملغزة - في بعض الأحيان - يستلزم الأمر الخروج منها كي نعود إليها لنحسن فهمها وتذوقها.

هذه مجرد دعوة إلى المناقشة لا تقلل بحال من استمتاعى العميق بقراءتي المتأخرة - التي أعتذر عنها - لشعر رفعت سلام، وأرجو أن تكون مجرد تمهيد لقراءة أكثر غوصاً وعمقاً.



الأرض اليباب وأنشودة المطر: معالم بارزة فى طريق الحدائة

محمد عواد*

مقدمة:

أحاول فى هذه الدراسة أن أركز الضوء على بعض أوجه الماثافة بين بدر شاكر السياب (١٩٢٦ - ١٩٦٤) و ت.س. إليوت T.S.Eliot (١٨٨٨ - ١٩٦٥)، فيما يتصل بقصيدتيهما الشهيرتين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب - The Waste Land». وأحاول كذلك أن أثبت بعض ما كان لهاتين القصيدتين من أثر مهم فى حركة الحدائة الشعرية عموماً. لقد تعمدت عدم الخوض فى تفاصيل وأمثلة المقارنات الكثيرة المحتملة بين هاتين القصيدتين لسببين؛ أولهما أن الأطروحة الأساسية للدراسة الحالية منصبة، بالدرجة الأولى، على تأكيد توجه مفاده أن كلا العملين يمثل بداية مهمة ومعلماً بارزاً فى طريق الحدائة. وثانيهما أن عدداً غير قليل من الدراسات السابقة - كما سيتضح فى المناقشات التالية - عالجت كثيراً من تلك التفاصيل. لقد عمدت أولاً إلى رصد بعض القرائن والمعلومات التاريخية المتوفرة التى تشير إلى علاقة الإرسال والاستقبال بين إليوت والسياب، ولا سيما فيما يتعلق بهاتين القصيدتين. ثم ركزت على بعض أبرز ملامح التشابه أو الاختلاف بين القصيدتين من حيث طريقة البناء الكلى للعمل الشعرى، ومن حيث استخدام بعض أدواته وتقنياته الرئيسية.

* باحث وناقد، الأردن، جامعة اليرموك.

قرائن تاريخية:

سنعمد، في هذا القسم، إلى تتبع الإشارات التاريخية المتوفرة التي من شأنها أن تلقى الضوء على بعض جوانب علاقة التأثير والتأثير، أي المواقفة بين السياب والبيوت، ولا سيما فيما يتصل باحتمالات العلاقة بين عمليهما الشعريين البارزين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب». يرى نفر من دارسي السياب أنه كان من بين أوائل الشعراء العرب المجددين الذين تأثروا بإنتاج البيوت، وكان من بين «القلة القليلة التي نجحت في استلهامه»^(١). ولعل القرائن التاريخية المتاحة تساعد على الاستنتاج بأن صلة السياب بالبيوت ربما بدأت منذ أواسط الأربعينيات، أو أواخرها كما يحدد بعض الدارسين^(٢). يقول السياب في وصف ما درسه في بغداد في سنتيه الدراستين الأخيرتين خاصة (١٩٤٦ - ١٩٤٨):

«فدرست شكسبير وملتون والشعراء الفكتوريين ثم الرومنسيين، وفي سنتي الأخيرتين في دار المعلمين العالية تعرفت - لأول مرة - بالشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت، وكان إعجابي بالشاعر الإنجليزي جون كيٲس لا يقل عن إعجابي بالبيوت»^(٣).

يبدو أن السياب كان قد اطلع بصورة أو بأخرى في هذه الأثناء على قصيدة إليوت «الأرض الخراب»، كما كانت تعرف آنذاك. فقد ذكر عنوان القصيدة في قصيدته «حساء القصر»، ضمن مجموعته الشعرية (أساطير) (وهي منشورة في النجف سنة ١٩٥٠، ولكنها من إنتاج ١٩٤٧ - ١٩٤٨). وقد علق، في الهامش، على عبارة «الأرض الخراب» بقوله: «إنها عنوان قصيدة للشاعر الإنجليزي الرجعي ت. س. إليوت»، غير أنه ألقى هذه القصيدة من مجموعته حين أعاد طبع دواوينه^(٤). ويعنينا الآن، بصفة خاصة، أن نثبت ما يراه إحسان عباس من أن مجموعة (أساطير) تعكس اتساعاً في مسألة تأثير السياب بغيره من الشعراء، وإن كان لا يزال تأثيراً خارجياً^(٥). وسيكون لهذه الملاحظة دلالة خاصة في تبين مدى التطور الذي طرأ على مسألة التأثير هذه بعد سنوات قليلة في مجال تطور السياب الفني. إن موازنة سريعة

بين أشعاره المشار إليها في مجموعة (أساطير) وقصيدة «أنشودة المطر» تبين تحولاً جوهرياً في مسألة التأثير بالبيوت وغيره، بحيث يتقل الأمر من مستوى البناء الخارجي إلى مستوى البناء الداخلي للعمل الشعري.

لعل من المفيد أن نصل بين القرائن التاريخية التي تشير إلى اهتمام السياب بالبيوت و«الأرض الخراب» من جهة، وبدايات مثل هذا الاهتمام في دائرة الثقافة العربية المعاصرة عموماً؛ إذ ليس من المستبعد البتة أن يكون اهتمام السياب مرتبطاً بصورة أو بأخرى بهذه الدائرة الأوسع. وفي نطاق هذه الدائرة تأتي الإشارات مبكرة. يرصد على شلش البدايات الأولى للاهتمام بالبيوت، فيجد أن إبراهيم ناجي كان أول من أشار في (المجلة الجديدة) سنة ١٩٣٩ إلى قصيدة إليوت بعنوان «الأرض الخربة»^(٦). كما يجد أن نور شريف نشرت في (الفجر الجديد) سنة ١٩٤٥ مقالاً تحدثت فيه عن المدارس الشعرية في الأدب الإنجليزي، وتناولت، في هذا السياق، قصيدة «الأرض الخراب». كما نشرت الكاتبة نفسها في المجلة نفسها في السنة نفسها مقالة مخصصة لهذه القصيدة، وقد نعت فيها على إليوت ما نعاها هارولد لاسكي من أنه أصبح رجعيًا جباناً، لأنه لم يؤد رسالته للمجتمع كفنان، إذ وجه اهتمامه إلى تحرير نفسه من الخراب المحيط به، معرضاً عن الحالة التعيسة التي ترزح تحتها أغلبية الشعب. ثم نشر لويس عوض - كما يجد على شلش - في (الكاتب المصري) سنة ١٩٤٦ مقالة مطولة عن إليوت يتحدث فيها عن «الأرض الخراب». وعلى الرغم من أنه يصفه بأنه «نقطة تحول في تاريخ الشعر الإنجليزي» ويناقش أثره البالغ في مدرسة بأكملها من الشعراء الشباب، فإنه «ينتهي إلى أن إليوت عامل هدم، كما قال عنه ستيفن سبندر، ورجل ينتمى إلى القديم وعصوره، يمقت البرجوازية والديمقراطية، ويتهمة بالرجعية والفاشية...»^(٧). وبالمثل تحدث سلامة موسى عن إليوت ووصفه بأنه شاعر «رجعي تقليدي». يعنى عن رؤيا القرن العشرين^(٨).

يستفاد من هذه الإشارات جملة من الحقائق المتصلة بموضوع الدراسة. أولها أن اهتمام الأوساط الأدبية العربية المعاصرة بالبيوت جاء مبكراً ربما أكثر مما هو متفق عليه

الحماس الإيديولوجي فيما يبدو، نوه بأثر إليوت البارز في حركة الشعر العربي الحديث، بما في ذلك تيار «الشعر الملتزم». يقول في سياق مقالة بعنوان «الالتزام والالتزام في الأدب العربي الحديث» قدمها ضمن أعمال مؤتمر روما سنة ١٩٦١:

«ولابد لنا، في هذا المجال، من الإشارة إلى ما كان للشاعر الإنجليزي الكبير ت.س. إليوت، وخاصة في قصيدته «الأرض الخراب»، من أثر كبير على الشعر الملتزم في الأدب العربي الحديث، الشيوعي منه وغير الشيوعي، الردي منه والجيد على السواء»^(١١).

بناء مركب:

يدو أن «القصيدة المركبة»، أو «القصيدة الطويلة» كما شاع في الاستعمال بشكل أوسع، شغلت جانباً أساسياً من فكر إليوت والسياب وعملهما الشعري. حتى إن مهنة إليوت الشعرية صارت تتميز أساساً من خلال بضع قصائد طويلة^(١٢). وقد لاحظ دارسو السياب، بالمثل، اهتمامه الخاص بهذا النمط من القصيدة، وسعيه، إلى تحقيقه على نحو متميز. يستتج من سياق حديث عيسى بلاطة عن تطور تجربة السياب الحياتية والشعرية أنه أخذ، بتأثير من مطالعته في الشعر الغربي الحديث ونقده (خلال عام ١٩٥٢)، يدرك «أهمية القصيدة الطويلة للمصر الحديث»^(١٣). وسواء بدأ السياب يدرك أهمية هذا النوع من الشعر في هذا العام أم قبله، فالمهم أن بعض سماته الأساسية انعكست - كما سنرى فيما يلي - على نحو بارز في «أنشودة المطر». ومن المعلوم أن القصيدة نشرت في مجلة (الآداب) في حزيران عام ١٩٥٤، مع مقدمة قصيرة يشير الشاعر فيها إلى أنها من وحي أيام الضياع في الكويت^(١٤). فلعله نظمها خلال العام ١٩٥٣. عاد السياب من الكويت يحمل في حقيبته عدداً من القصائد الطويلة، من بينها «أنشودة المطر» التي يقول فيها: «أعلم أن قصيدة «أنشودة المطر» التي كتبتها أثناء إقامتي في الكويت... وكانت قصيدة طويلة يقلب عليها طابع الالتزام، ولكنني حذف منها عدة مقاطع، فصارت

بصورة عامة، إذ تعود بعض الإشارات المتوفرة، في سياق هذه العلاقة، إلى أواخر الثلاثينيات. ولكن هذا لا يتعارض بطبيعة الحال وذهاب بعض الدارسين إلى أن علاقة المشاققة مع إليوت برزت في أواخر الأربعينيات أو أوائل الخمسينيات، إذ كانت هذه العلاقة قد مرت حينئذ بفترة زمنية مناسبة وأخذت تؤتي ثمارها. إن صلة السياب إليوت، على وجه الخصوص، تنسجم مع هذا الإطار العام. فمن المعقول، إذن، أن هذه الصلة - كما مر بنا - بدأت في أواسط الأربعينيات، ولكنها لم تتخذ بعداً دينامياً عميقاً إلا في أوائل الخمسينيات وبعدها. والحقيقة الثانية المستفادة من الإشارات التاريخية السالفة أن أكثر أوائل المهتمين إليوت (من أمثال نور شريف، لويس عوض، سلامة موسى) كانوا ذوي ميول يسارية ماركسية، مثلما كانت المجلات التي وردت فيها المقالات المشار إليها يسارية الاتجاه. ف (الفجر الجديد)، على سبيل المثال، «كانت أول مجلة يسارية تظهر في مصر بعد الحرب مباشرة، وحاولت باستمرار أن تقدم تفسيراً ماركسياً للأدب والحياة»^(١٥).

وهذا كله يمكن أن يقوى احتمال تأثر السياب بهؤلاء الكتاب، إذ تتردد الإشارات لديه - كما لديهم - حول «رجعية» إليوت وابتعاده عن مبدأ «الالتزام» الذي كان رائجاً يومئذ في الوسط الأدبي العربي العام. إن تقارب التوجهات الفكرية والإيديولوجية بين السياب وأمثال هؤلاء الكتاب أمر قائم، إذ من المعلوم أنه في الفترة التي تعيننا أكثر من سواها (أي منذ أواسط الأربعينيات حتى أواسط الخمسينيات تقريباً) كان شيوعياً^(١٦). هذه الملاحظة نهمنا الآن من زاويتين: الأولى أن إشارات السياب إلى «رجعية» إليوت (وربما إشارات النقاد الآخرين بالمثل) كانت، فيما يبدو، مجرد صدى لنقاد غربيين لم يتفقوا مع رؤية إليوت الفكرية. كما كانت هذه الإشارات، من جهة أخرى، صدى لضجيج الشعارات السياسية والإيديولوجية الرائجة يومئذ في الخطاب العربي السائد. بمعنى آخر، لم تكن تلك الإشارات والأصداً تعبير عن المواقف الجوهرية للسياب والنقاد المعاصرين تجاه إليوت، بقدر ما كانت صدى لهيمنة ذلك الخطاب في الوسط الثقافي العام. فالسياب نفسه، بعد أن خفت لديه حدة

على ما هي عليه^(١٥). ولعلنا نستطيع، من خلال هذه الإشارات وأمثالها، أن نسجل ملاحظتين: الأولى أن السياب نفسه معنيٌّ بأن يصف قصيدته بأنها «طويلة»، مما يؤكد اهتمامه الخاص بهذا النمط الشعري الجديد الذي يجربه الآن؛ والثانية أن الإشارة تذكر بما فعله إزرا باوند (Ezra Pound) بالنسبة إلى قصيدة إليوت «الأرض اليباب»، حين اقترح حذف أجزاء طويلة منها، من أجل الوصول إلى نص شعري مكثف.

على الرغم مما يمكن أن نجده من فروق في درجة التركيب البنائي وفي الناحية الكمية أيضاً (الطول) بين «الأرض اليباب» و«أنشودة المطر»، فإن التعريف الأساسي للقصيدة المركبة (أو القصيدة الطويلة) يمكن أن يشمل القصيدتين كليهما. انتهيت في دراسة سابقة إلى أن «القصيدة المركبة» تمثل نمطاً من الشعر يقوم على تعدد الأفكار والطبقات والعناصر المكونة تعدداً يفضي، في عمل شعري ما، إلى بنية مركبة (complex structure)، قوامها مصطلح شعري جديد، وشكل إيقاعي جديد، واستعمال خاص للصورة والرمز والأسطورة والإلماع، وكذلك للعناصر القصصية والمسرحية. إن مثل هذه البنية المركبة، التي تعكس تجربة شعرية ذهنية معقدة، تقتضي في الغالب طولاً نسبياً في بناء القصيدة، وإن لم يكن ذلك شرطاً جوهرياً ثابتاً^(١٦). والواقع أن هذا النمط الشعري المركب أصبح نمطاً بارزاً في إطار حركة الشعر العربي الحديث منذ الخمسينيات، ولا يستبعد أن يكون أثر إليوت، خاصة من خلال العلاقة مع «الأرض اليباب»، حاسماً في هذا الشأن. بل ربما كان تأثير الشعراء العرب الرواد بتقنيات إليوت الشعرية وأدواته وطريقة بنائه المركبة للقصيدة من أبعد مجالات الماشقة أثراً في هذه العلاقة^(١٧). وسيتركز حديثنا، في الصفحات التالية، على بعض أوجه التشابه أو الاختلاف بين القصيدتين، خاصة فيما يتصل بطريقة استخدام الأدوات والأساليب الشعرية في نطاق القصيدة المركبة.

لعل أهم ما يمكن أن يصف القصيدة المركبة القدرة على توحيد العناصر الذهنية والبنائية المتعددة في كل واحد متناغم. يذهب نقاد إليوت والسياب إلى أنهما حقاً مثل هذا

البناء الكلي المتماسك في «الأرض اليباب» وفي «أنشودة المطر». يرى عبد الجبار عباس مثلاً، في سياق مقارنة مستفيضة بين السياب وإليوت، أن الأول أفاد من الهيكل الخارجي للقصيدة الإليوتية وإيقاعها العام، واستثمره استثماراً موفقاً إلى درجة تكاد تفصله عن مصدره الأصلي. في «أنشودة المطر»، لم يكن التشابه مع قصيدة إليوت «نتيجة محاكاة مقصودة، بل ثمرة تشابه عفوي» في عدد من الأمور. هناك أولاً نموذج القصيدة المركبة ذو البناء العضوي الدائري. وهناك ثانياً القدرة على استيعاب المرحلة واستقصائها على المستويين الخاص والعام. وهناك ثالثاً البناء الدرامي في «الأرض اليباب» مقابل التأجج الدرامي الحزين في «أنشودة المطر». وهناك رابعاً تعدد اللوحات والتداعي في الإطار الكلي للقصيدتين. وهناك أخيراً اكتمال تجربة إليوت مع الشعر الحر في «اليباب» واعتبار قصيدة السياب «أفضل نموذج للشعر الحر في روحه وأدائه وأساليبه الجديدة». هكذا يخلص عبد الجبار عباس إلى اعتبار «أنشودة المطر» نموذجاً رفيعاً للإفادة الناضجة القائمة على التمثل والاستيعاب لتجربة إليوت في «اليباب» من أجل خلق تجربة جديدة تشابهها وتختلف عنها في آن^(١٨).

يبدو أن طبيعة البناء المركب لـ «أنشودة المطر» الذي يقوم على الوحدة والإحكام والتناغم لفتت بصورة عامة انتباه دارسي السياب، مما جعلهم يقفون عند هذه المسألة ويصفونها بصفات وأسماء مختلفة، ولكنها تتفق في نهاية الأمر في التوصل إلى نتيجة واحدة مفادها أن هذه القصيدة تمثل نقطة تحول أساسية في حركة الشعر العربي الحديث، تماماً كما تمثل «الأرض اليباب» نقطة تحول أساسية في حركة الشعر الغربي الحديث (وربما العالمي) كله. يرى إحسان عباس أن الوحدة البنائية تجلت للسياب في أنصع صورها مع «أنشودة المطر» التي كانت فاتحة مرحلة جديدة في تطوره الفني، فاتحة ما يمكن أن يسمى «شعره الحديث»، إذ تخطى فيها عن الازدواجية القديمة، واعتمد:

«الوحدة المطلقة في كل الجوانب، ولأول مرة يتحدث الشاعر عن العراق وعن نفسه حديثاً متطابقاً، يبنى قصيدته على وحدة متكاملة

تستدعى التفاؤل الختامى ضرورة ناجمة عن
المبنى نفسه، لا كما كان هذا التفاؤل من قبل
متصلاً بالمبدأ الخارجى دون أن يكون نابعاً من
نفس الشاعر^(١٩).

إذا كان إحسان عباس يرى أن وحدة البناء المتكامل
فى «أنشودة المطر» هى التى جعلت من هذه القصيدة «فاتحة
شعره الحديث»، فإن نقاداً آخرين ذهبوا إلى أبعد من ذلك
حين عدّوها فاتحة الشعر العربى الحديث كله؛ إذ رأوا أنها
تمثل بداية جوهريّة ومعلماً بارزاً فى طريق الحداثة. لقد
جاءت هذه البداية فى سياق حركة شعرية نشطة متمردة
ليس فقط على الأنماط التقليدية السابقة والمعاصرة، بل
كذلك على البدايات الرومانسية فى حركة الشعر العربى
الحديث. «مع شعر السياب»، كما يقول إلياس خورى:

«تبدأ مرحلة كاملة من التحول فى القصيدة
العربية... لم تصمد البدايات الرومانسية، وبدأ
الصوت الشعرى يبحث عن القصيدة المركبة،
القصيدة الشاملة. وصفت الشمولية هذه تأتى من
مزج مفاهيم من التراث الشعرى العربى القديم
بمفهوم القصيدة الطويلة الغربية. «أنشودة المطر»
هى، بهذا المعنى، إحدى القصائد الأولى
الجديدة فى شعرنا العربى»^(٢٠).

يأتى كلام خورى هذا على الشعر العربى الحديث
عموماً، بما فى ذلك تجربة السياب، توطئة لتأكيد نتيجة
أساسية تنسجم مع توجه الدراسة الحالية إلى اعتبار «أنشودة
المطر» بداية بارزة فى حركة الحداثة الشعرية العربية، بداية
توفرت لها شروط الإبداع الخلاق بعيداً عن التقليد والاتباع
والإنبهار. تفتتح هذه القصيدة، كما يقول خورى، «القصائد
المختلفة التى بدأت تكتب وتنتشر بعد ذلك، معلنة أن التجديد
الذى أصاب العمود الشعرى هو تجديد شامل، وليس مجرد
تأثر شكلانى خارجى بالقصيدة الغربية»^(٢١).

ولعل مما يتصل اتصالاً وثيقاً بطبيعة البناء المركب فى
«الأرض اليباب» وفى «أنشودة المطر» ما يتكرر كثيراً فى
حديث النقاد عن البناء الدائرى الذى يحكى دورة الفصول

ودورة الحياة والموت فى كلا العمليتين. يقول عبد الواحد
لؤلؤة فى سياق تحليله لبنية «الأرض اليباب»: «والنظام الذى
يحكم هذه الصور المتناثرة لا يسير بخط مستقيم كما تسير
الرواية، بل بنظام دائرى...»^(٢٢). وبالمثل، يتحدث كمال خير
بك عن «البنية الدائرية» فى شعر السياب، ويشير إلى أنه ظل،
بتأثير من أستاذه الروحى والفنى إليوت، ينزع إلى «رفع
القصيدة إلى مصاف البناء الدائرى المسرحى المتضمن نفس
الملحمة»^(٢٣). كذلك يؤكد إحسان عباس، فى غير موضع،
تلاحم عناصر الوحدة فى «أنشودة المطر»، ويشير إلى طبيعة
البناء الدائرى فيها، فهى «فى داخلها مبنية بناء تكاملياً، وفى
خارجها تتكى على دورات متصاعدة، قليلة الاستطراد إلى
الجزئيات...»^(٢٤). كما تتردد أمثال هذه الإشارات فى تحليل
محمد لطفى اليوسفى لبنية «أنشودة المطر». يقول:

«... حتى لكأن القصيدة سلسلة من التموجات
الدائرية التى تعود الواحدة منها إلى الأخرى على
نحو انسيابى تلقائى... نتيجة لهذا الشكل
الدائرى، تتمكن القصيدة من الإحاطة بمسيرة
الشاعر ووطنه، تنفذ فى نبرة درامية، إلى دواخل
هذه التجربة، محاولة أن تصوغها فى قالب
أسطورة ملحمة»^(٢٥).

لعلنا نخلص من هذا كله إلى أن طبيعة البنية الدائرية
المميزة لقصيدتى إليوت والسياب كليهما تشير إلى وجه مهم
من أوجه تأثير السياب بتقنيات العمل الشعرى لدى إليوت،
ولاسيما تقنيات بناء القصيدة المركبة.

منهج أسطورى:

لعل طريقة توظيف الأسطورة فى القصيدة الحديثة، أو
«المنهج الأسطورى – the mythical method» إذا استعملنا
مصطلح إليوت نفسه، من أبرز الملامح الفنية التى يمكننا من
خلالها أن نتبين بعض أوجه المشاقفة الحيوية بين إليوت
والشعر العربى المعاصر عامة، وبين إليوت والسياب خاصة.
يتصل هذا المنهج على نحو وثيق بما يمكن أن يسمى
«منهج الأنماط العليا – the archetypal approach» الذى
أخذ يتبلور فى مطلع القرن الحالى بتأثير من مصدرين

العامّة ربما عنت في بعض جوانبها ارتداداً إلى أعماق التجربة الإنسانية، ومتابعها الأولى، من أجل خلق أعمال أدبية جديدة تعبر عن «اللازمى والآنى معاً»^(٢٠)، وتضفى على الوجود المعاصر شكلاً ومعنى ونظاماً.

كلا الشاعرين كان مشغولاً - كما رأينا في القسم السابق - ببناء القصيدة بناء مركباً، بناء من شأنه أن يكون أقدر على الاستجابة لدواعى العصر الحديث، وعلى استيعاب تعقيداته المتزايدة. إن هموم الحداثة ومتطلباتها هي بلا شك قاسم مشترك بين الشاعرين، ولكن الظروف التاريخية والموضوعية لكل منهما مختلفة. فإذا كانت «الأرض اليباب» مثلاً تعبر عن هموم إليوت حول مصير التجربة الغربية المعاصرة في أعقاب الحرب الأولى، فإن «أنشودة المطر» هي في الأساس تعبير عن هموم السياب الشخصية والوطنية والقومية معاً في مرحلة تحول مهمة في تاريخ العرب الحديث. فللسياب، وإن يكن قد استلهم بعض آراء إليوت وقصيدة «الأرض اليباب»، أسباب ودواع خاصة لاستخدام المنهج الأسطوري في «أنشودة المطر» على وجه الخصوص وفي شعره على وجه العموم. يقول في سياق مقدمة نقدية لختارات شعرية له ألقاها في «خميس مجلة شعر» سنة ١٩٥٧:

«هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز. ولم تكن الحاجة إلى الرمز أمس مما هي اليوم. فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء، التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحداً فواحداً، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم. عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد»^(٢١).

رئيسيين؛ أولهما مدرسة كيمبرج للأثنوبولوجيا المقارنة التي انبثقت أساساً من عمل جون فريزر (J.G. Frazer) (الفنن الذهبي - The Golden Bough)، وكذلك من أعمال أخرى معروفة، بينها (من الطقس إلى الرومانس From Ritu to Romance) لمؤلفته جسي وستون (J.L. Weston). وأما المصدر الثانى فهو علم النفس التحليلي بتأثير خاص من يوج (C.G. Jung) وسيجموند فرويد (Sigmund Freud)^(٢٢). إن الإلمام بهذه المناهج ومصادرها من شأنه أن يوضح بعض ملامح المنهج الأسطوري الذى استثمره، بدرجات متباينة، كل من إليوت في «الأرض اليباب» والسياب في «أنشودة المطر» على وجه الخصوص، وفي أعمالهما الأخرى على وجه العموم. فقد كان لهذه المناهج والمصادر الثقافية العامة دور بارز، ليس فقط في إثراء أنواع الأدب الحديث المختلفة، بل كذلك في تحليل هذه الأنواع وتفسيرها.

يعرف إليوت المنهج الأسطوري في الأدب بأنه طريقة خاصة «لإضفاء شكل ومغزى على البانوراما الهائلة من العبث والفوضى التي هي التاريخ المعاصر»، طريقة لضبط هذه العناصر المتضاربة في نسق فنى متناغم^(٢٣)؛ أى أنها، بعبارة أخرى، طريقة لضبط العواطف والأفكار وتشكيلها على نحو أكثر دقة وحيوية وفاعلية، ولاسيما في مجال العمل الشعرى. ونود أن نؤكد، في هذا الصدد، ارتباط هذا المنهج الأسطوري ارتباطاً وثيقاً بمفاهيم «الأنماط العليا» و«اللاوعى الجمعى»، باعتبارها من المفاهيم الأساسية التي انبثقت من المصادر الثقافية المشار إليها في الفقرة السابقة. ربما يكون إليوت وغيره من أدباء العصر الحديث قد أحسنوا، أكثر من سواهم، استثمار هذا المنهج الأدبى، ولكن لا بد أن ننظر إلى هذا الإنجاز في إطار الميل الطبيعى للتعبير عن أفكار وعواطف وهواجس إنسانية عامة تضرب جذورها في أعماق التاريخ والحضارة. فمن المعروف أن إليوت الذى استعمل هذا المنهج بنجاح بالغ في «الأرض اليباب» وسواها، استمد أصوله من نماذج الأنماط العليا المبثوثة في مصادر أثروبولوجية مشهورة، مثل (الفنن الذهبي) و(من الطقس إلى الرومانس)^(٢٤). ومن المعلوم كذلك أن السياب اطلع، بصورة أو بأخرى، على بعض هذه المصادر^(٢٥). ومعنى ذلك أن إفادة إليوت والسياب كليهما من هذه المصادر الثقافية والحضارية

إن تفسير السياب هذا لاستخدام الأسطورة والرمز في الشعر لا يختلف، في بعض جوانبه، عن تفسير إليوت. كما أن هذا التفسير يساعد، من جانب آخر، على تبين بعض الأمور المتشابهة التي دعت كلا الشاعرين إلى توظيف المنهج الأسطوري. «إن الأسباب التي دعت السياب إلى تبني الأسطورة»، كما يقول عبد الجبار عباس، «قريبة الشبه بالأسباب التي دعت إليوت إلى تبنيها في شعره، فبدر يلتقي مع شعراء جيله في الاستعانة بالأسطورة لتفسير أزمة الإنسان الحديث»^(٣٢). ولعل بعض جوانب هذه الأزمة يمكن وصفها ومعايتها بصورة أفضل حين نربط بين المنهج الأسطوري في الشعر والمفاهيم الأنثروبولوجية العامة، كما مر بنا في سياق هذه المناقشة. لاحظ على الشرع، في حديثه عن الصلة بين «أنشودة المطر» والمصادر الثقافية والحضارية:

«أن الأقسام التي استحوذت على فكر السياب من «الأرض اليباب»، وبالتالي وجدت طريقها إلى «أنشودة المطر» - هي تلك الأقسام التي دارت حول قضايا فكرية أو حضارية عامة، أي الأقسام المعالجة لقضايا فكرية أو حضارية من الممكن أن تتناقلها الأمم والشعوب على اختلاف أذواقها أو بيئاتها أو اهتماماتها»^(٣٣).

باختصار، فإن المقارنة بين القصيدتين ينبغي ألا تغفل أبداً عن هذا الإطار الإنساني العام، كما ينبغي ألا يكون هذا الإطار سبيلاً إلى القول، مثلاً، إن السياب عمد إلى متابعة إليوت وتقليده. كلاهما كان ذا حس تاريخي مرهف مكثه من الاستجابة لظروفه الموضوعية الخاصة، ومن الاستجابة لشروط الإبداع والتحول والحدثة: كل في سياق بيئته وعصره.

ولعله من المفيد أن نتابع توضيح بعض أبعاد هذه العلاقة بين السياب وإليوت، من خلال صورة المطر/ الماء، وهي صورة محورية في القصيدتين كلتيهما ألح دارسو العملين على هذه الصورة وارتباطاتها بأساطير الخصب والجذب، الحياة والموت، ودورة الفصول. وغنى عن البيان أن هذه الأساطير وما يرتبط بها من نماذج الأنماط العليا التي

تشكل لربما مشتركاً في ذاكرة اللاوعي الجماعي تتكرر، بصور متشابهة أحياناً ومتباينة أحياناً أخرى، لدى الشعوب والحضارات المختلفة. يتحصل من ذلك أن التركيز، في المقارنة بين القصيدتين، على مجرد الالتقاء في استخدام مثل هذه الأساطير أو الإلماع إليها لا يكفي لإقامة أوجه التأثير والمتابعة والتبادل. فحقيقة الأمر أنه لولا الجذور العميقة لصورة المطر/ الماء في تراث اللغة العربية وآدابها، لما استطاع السياب أن يستثمر هذه الصورة ذلك الاستثمار المجزى في «أنشودة المطر». ولكن هذا لا ينفي بطبيعة الحال أن يكون التأثير بإليوت، في «الأرض اليباب» خاصة، عامل تنبيه وإلهام. لاحظت سلمى الخضراء الجيوسي أن استعمال السياب هذه الصورة وأسطورة الخصب في «أنشودة المطر» استعمال ملهم وموفق، لأن الجمهور العربي يتفهم ذلك في شيء من اليسر والتلقائية. فصورة المطر/ الماء تتغلغل في أعماق الشعر العربي الكلاسيكي، كما في الاستعمالات الفولكلورية الشائعة^(٣٤). لكن هذه الصورة عند السياب تنطوي غالباً على المفارقة بين العقم والخصب، الموت والحب، الفقر والوفرة، كما يتضح في «أنشودة المطر»، مما يذكر بإليوت^(٣٥). وتذهب الجيوسي كما يذهب غيرها من دارسي السياب إلى تفسير هذا الاهتمام الخاص بهذه الصورة في ضوء صلتها الموضوعية بالبيئة والواقع الجغرافي الخاص:

«فالسباب أولى أن يجد المطر صورة مناسبة جداً للتعبير في منطقة يشكل انحباس المطر فيها خطراً مباشراً على حياة الناس، ليس مجازياً بل فعلاً، حيث إنه لن يؤثر على حدائقهم، بل على قوت عيشهم اليومي»^(٣٦).

يذهب محمد عبد الحى إلى أبعد من هذا حين يذهب في دراسة بعنوان «أنشودة المطر بين إليوت وشيللى والتراث العربى» إلى التقليل من علاقة المشاقفة بين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب»، من أجل دعم أطروحته الأساسية التي تقوم على أن الأثر المباشر في قصيدة السياب جاء بالدرجة الأولى عن طريقة قصيدة شيللى «أنشودة إلى الريح الغربية - Ode to the West Wind». ومع أننا لسنا بصدد

مناقشة هذه الأطروحة، فإن تركيزه على ربط صورة المطر في قصيدة السياب بالموروث العربي أولاً ينسجم مع الخط العام للدراسة الحالية، مما قد يبيح لنا الآن أن نقتبس من دراسته الفقرات التالية:

«فإذا كان تراث الاستسقاء والاستمطار بهذه السعة في الثقافة العربية، فمن المنطق الراجح أن ترد إليه أولاً رمزية المطر في شعر السياب، قبل أن نبحث عن عناصرها فيما داخل هذا الشعر من تأثير أجنبي.

وسحر قصيدة السياب، وسر قوتها، واحتفاء القراء بها، ينبع من أنها استطاعت بإيقاعها وعاطفتها القوية أن تبعث هذا التراث الاستسقاى في شعر عصري جديد. فالقصيدة استطاعت أن تعيد الحيوية لهذه الرمزية الموروثة باستنطاقها في المناخ الفكرى السياسى المعاصر.

ولكن، من جهة أخرى، كانت هذه الرمزية الموروثة سبباً في نجاح القصيدة، لأنها رمزية يألّفها القارئ، فهي «رمزية جماعية» ترجع إلى بنايع الرموز الثقافية الأولى في تعبيرها عن الصراع بين الموت والعدم، وتجدد الطبيعة والحياة. فالعلاقة في رمزية المطر عند السياب بين تراثية الرمز وجماعيته من ناحية، وبين حيوية الموهبة الفردية وقدرتها على الابتكار والتمثيل واستنسال الصور من معاناة التراث والمصر معاً، من ناحية أخرى، علاقة يغذى فيها كل طرف من الطرفين الآخر، ويقوم به، ويعتمد عليه»^(٣٧).

كذلك يلتقى هذا التوجه، الذى يذهب إلى أن صورة المطر/ الماء لدى السياب أعمق صلة بتراثه القومى الخاص، دعماً آخر في قراءة قريبة المهد لـ «أنشودة المطر». يرى تى. ديوينج (T. Deyoung) أن صورة المطر وارتباطاتها بأساطير الخصب، في قصيدة السياب، مستقاة من النصوص الدينية، أو من التراث الشعرى العربى الإسلامى، كما يرى أن صور السياب، في هذا السياق، لا تبدو ذات ارتباط خاص مع طقوس الخصب لدى إلبوت أو فريزر^(٣٨). ولكن ديوينج

لا يستبعد أن تتطوى بعض صور السياب، في «أنشودة المطر»، على إشارات أو إلماعات معينة إلى «الأرض الياباب». من ذلك، فيما يرى، صورة السياب: «وما تبقى من عظام بائس غريق»، إذ يمكن أن ترتبط هذه الصورة، بما تتضمنه من دلالات التضحية والفداء بالقسم الرابع من «الأرض الياباب»، وهو «الموت بالماء - Death by Water»^(٣٩). ولكن تيمة التضحية والفداء هذه، كما سنرى بعد قليل، يمكن أن ترد إلى مصادر متعددة، لعل من بينها شعر إلبوت.

وإذا نظرنا إلى الجانب النفسى الخاص فيما يتصل بصورة المطر/ الماء عند السياب (وربما إلى ارتباطها بنماذج الأنماط العليا)، فإن لها امتدادات عميقة في طفولته وحياته العاطفية. فقد كشف شعره:

«عن حقيقة هامة، هي العلاقة بين الطفولة والمطر... فقد بدا أن الذى يفتنه من منظر المطر وما يصحبه من برق ورعد إنما هو ما يتكشف عن الجو الماطر من وجود، وقد ارتبط ذلك الجو في ذهنه بحلمه الكبير أن يتزوج (أو أن يرى على الأقل) بنت القصر المنيف... ولهذا تجاوز منظر المطر دائماً إلى ما وراءه...»^(٤٠).

كذلك كان في طفولته يغنى مع خلانه ورفاقه في الأيام الماطرة أزوجة شعبية أدخلها فيما بعد إلى نسيج شعره^(٤١). ليس هناك ما يمنع، إذن، من أن تكون صورة المطر/ الماء قد تسربت إلى شعره كله من مثل هذه المنابع العميقة في ذاته وحياته وبيئته وتراثه. هل نقول إنه كان يسعى إلى أن يصنع في هذا الشعر أسطورة الخاصة؟ ربما، ولكن هذا كله لا ينفي، على أية حال، إمكان التأثير يلبوت واستلهام منهجه في التعامل مع هذه الصورة المحورية.

إن المنابع المتعددة لهذه الصورة تتأكد بصورة أقوى إذا التفتنا إلى فكرة وثيقة الصلة، فكرة التضحية والفداء التى كثيراً ما يرتبط الحديث حولها بأثر إلبوت في السياب. يرد عبد الجبار عباس هذه الفكرة الرئيسية في شعر السياب إلى ثلاثة مصادر: أولها أعماق الوجدان الشعبى المقهور، وثانيها قصائد الرثاء العربية، وثالثها الثقافة الميثولوجية والأدب الغربى

كله أن الشعر العربي الجديد كان يومئذ يمضي بخطى متسارعة لبلورة ملامح الحداثة وتطوير لغتها. ولعل هذه الملاحظة تفسر اتفاق جمهرة نقاد السياب على اعتبار «أنشودة المطر» نقطة البداية الحقيقية في حركة الحداثة الشعرية العربية.

في ضوء هذا التصور، يمكننا أن نفهم تركيز محمد شاهين، في سياق حديثه عن تأثير السياب باليوت تأثير تفاعل ومعاناة، على مسألة الأداء اللغوي خاصة. يقول:

«وتشارك «أنشودة المطر» مع «الأرض اليباب» في الإيقاع الداخلي الذي تولده الموسيقى الداخلية للغة. فالموسيقى في كلتا القصيدتين هي التي تحرر اللغة من قيد المضمون المألوف، وهي التي تيسر التعبير المباشر الذي يتسم بالسلاسة والسهولة، وفي النهاية نجد التعبير يحملنا إلى ما بعد الموسيقى...»^(٤٦).

إن علاقة المشاقفة بين السياب واليوت، في مجال البحث المستمر عن لغة شعرية جديدة، قد تردت في نهاية المطاف إلى رغبة كل منهما في الخروج من شرنقة القديم والتقليدي السائد، من أجل بلورة مفهوم الحداثة ولغة جديدة ملائمة. تأثر السياب باليوت، كما يقول شاهين، «مردّه في مجمله إلى أنموذج الشكل أو التركيب، لا المضمون (أو التيمة). وفي اعتقادي أن هذا ما يشكل الحداثة عند السياب التي تعتبر «أنشودة المطر» تعبيراً صادقاً عنها»^(٤٧).

يلتقي شاهين مع عدد من نقاد السياب في مسألة تأثير اليوت في «أنشودة المطر» من ناحية الأداء اللغوي العام، ومن ناحية تردد (أو تكرار) الكلمات والعبارات والمقاطع من أول كلمة في القصيدة^(٤٨). يقول:

«ولو أحصينا مفردات «أنشودة المطر» لوجدناها نسبياً محدودة في عددها، ولكن نظامها الفسيفسائي يولد طاقة شعرية هائلة، أو أن القصيدة تستعين بأقل عدد ممكن من المفردات لتولد إحياء لا حصر له من خلال التركيب المحكم»^(٤٩).

الحديث^(٥٠). منابع الأسطورة في شعر السياب عامة، وفي «أنشودة المطر» خاصة، تردت إذن إلى مصادر متعددة. ومع أن أثر اليوت في استخدام السياب للأسطورة بتقنية حديثة متميزة لا يمكن استبعاده، فإن الأمر الأساسي الذي نود أن نؤكد ونخلص إليه الآن هو أن قصيدة السياب انبثقت، على نحو قد، من انصهار تلك المصادر جميعاً في بوتقة الموهبة الفردية الخلاقة. لقد حققت «أنشودة المطر» شروطها الإبداعية والتاريخية الخاصة، شروط معادلة التوازن الدقيق بين الذات والآخر، الأصيل والوافد، التراث والحداثة. ينتهي عبد الواحد لؤلؤة، في سياق تناوله للمؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر عامة وفي شعر السياب خاصة، إلى نتيجة مماثلة حين يقول: «وهو في جميع الأحوال يستخدم ما يتأثر به من شعر أجنبي استخداماً «ثقافياً» يخضعه لشاعريته وموهبته». ويلاحظ أن لؤلؤة يشير، هنا، إلى اهتمامات السياب المبكرة باستعمال الرمز والأسطورة وإطلاعه على (الفنن الذهبي) و«الأرض اليباب»^(٥١).

أداء لغوي جديد:

لا يتوقف أثر المشاقفة العامة مع اليوت على استخدام تقنيات شعرية مهمة كالصورة والرمز والأسطورة والإلماع، بل يتعداه إلى أداة التعبير الأساسية التي تشمل العمل الشعري كله: اللغة. لقد سعى الشعراء الرواد إلى تطوير مصطلح شعري جديد أكثر قدرة على الاستجابة لدواعي التغيير والتحول في الحياة والفن على السواء. وربما كان أثر اليوت في هذا المجال أساسياً ودينامياً. لقد كان من أبرز ما استوقف صلاح عبد الصبور (على سبيل المثال) لدى اليوت ما وجدته عنده من «جسارة لغوية». وتكتسب هذه المشاقفة اللغوية مع اليوت أهمية خاصة، لكونها جاءت في أوائل الخمسينيات يوم كان الشعراء الجدد يحاولون أن يتخلصوا من كثير من قيود القاموس الشعري الرومانسي والكلاسيكي على السواء. من هنا جاء التفاعل مع «الأرض اليباب» بالغ الأهمية في تطوير الحس اللغوي لدى شعراء الحداثة خاصة^(٥٢). ويبدو أن الشعراء والنقاد العرب يتفقون هنا على أن العلاقة مع اليوت كان لها أثر حاسم في توضيح الخط الفاصل «بين صيغ التراث وبلورة المصطلح الشعري الجديد»^(٥٣). ومعنى ذلك

بلورة مفاهيم حدثية حول طبيعة الشعر ووظيفته. لكن ينبغي التنبيه هنا إلى أن الأثر الإليوتي في هذه التحولات الأدبية العامة يجب أن ينظر إليه باعتباره فقط جزءاً من مناخ ثقافي عام، جزءاً من عملية مثاقفة شاملة كانت عناصرها في هذه المرحلة تتفاعل بشكل دينامي فعال^(٥٠).

في إطار هذه المثاقفة الشاملة مع الأدب الغربي عامة وأعمال إليوت خاصة، يمكن معاينة تجربة السياب الشعرية وفهمها بصورة أفضل. لقد كانت هذه التجربة، في كثير من تجلياتها الإبداعية، طليعية حدثية رائدة. وبغض النظر عما يمكن أن يقال أو يؤول أو يستنتج، في مجال المقارنات الكثيرة (الفعلية و المحتملة) بين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب»، فإن كلا من هذين العاملين يمثل نقطة تحول بارزة في حركة الشعر الحديث كله. لقد جاء العملاقان كلاهما في سياق تحولات تاريخية جذرية منذ بدايات القرن الحالي، في سياق دواعي العصر الحديث ومتطلباته وتعقيداته المتزايدة، في سياق تحولات أساسية في الحساسية الأدبية والجمالية. ضمن هذا الإطار العام المشترك بين العاملين، يبدو البناء المركب هو السبيل الذي وفر لهما شروط الوحدة والتناغم، رغم تعدد المكونات والطبقات الشعرية. لقد ساهم العملاقان في رسم ملامح طريقة فنية جديدة لإقامة نوع من التوازن والانسجام في عالم مضطرب قلق متناقض، ولإضفاء شكل ومغزى ونظام على الوجود المعاصر. بكلمات أخرى، مهد العملاقان السبيل لبلورة مصطلح شعري جديد يتباعد شيئاً فشيئاً عن سلطة القديم والتقليدي، ويسعى لتوليد طاقة شعرية هائلة وإمكانات لغوية مذهشة. هكذا مثل كلا العاملين، كل في سياقه التاريخي الخاص، بداية بارزة في طريق الحدثية الشعرية، ومهد الطريق أمام تجارب طليعية وحدثية لاحقة.

إن هذه الإشارة إلى طريقة الأداء اللغوي في «أنشودة المطر»، أو «النظام الفسيفسائي» فيها، يذكر، من بعض الوجوه، بفن «الآرايسك» الذي يقوم على توزيع للمخطوط والألوان بالغ الدقة والإحكام، توزيع من شأنه أن يخلق فضاء لتوليد إمكانات لا حصر لها من المعاني. إن هذه الخاصية اللغوية التي تميز «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب» على السواء ترتد في نهاية الأمر إلى طبيعة البناء المركب للقصيدتين؛ أي إلى شبكة لغوية ذات نسيج محكم ترسل وتتناغم فيه الكلمات والصور والإيقاعات. ولعل إحدى أهم سمات هذا البناء أن تكون طريقة الأداء اللغوي للعمل الشعري غضة مبتكرة، مخالفة للمعادي والسائد، قادرة على تجسيد ملامح التجربة الجديدة المعقدة، معبرة عن تطلعات الحدثية وإشكالاتها المختلفة.

خاتمة:

تناولت في دراسة سابقة، تتمحور حول إشكالية التراث والمعاصرة بين السياب وإليوت، أثر الأخير في انبثاق حساسية جمالية جديدة في سياق الأدب الحديث على مستوى العالم كله انتقلت عدواها، فيما بعد، إلى حركة الشعر العربي الحديث:

«ولعل عدوى مثل هذه الحساسية الأدبية الجديدة التي ساهم إليوت في نشرها في التراث الغربي الحديث انتقلت إلى العالم العربي في أواخر الأربعينيات (وربما قبل ذلك بتأثير أقل)، ثم أخذت خلال الخمسينيات وبعدها تتغلغل في جوانب كثيرة في الحياة الأدبية العربية الحديثة. لقد تزامنت هذه العدوى مع منعطف مهم في حركة الشعر العربي يمثل هو الآخر حساسية جمالية جديدة ساعدت، نظرياً وتطبيقياً، على

المواش:

والغروب، سلسلة «زدني علماء»، ٦ (بيروت: عويلات، ١٩٦٦)، ص ١٦١، عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ط ٢ (بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٨٤)، ص ٤٩، ٦٥.

(١) ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، فصول ٤، ١ (يوليو ١٩٨١)، ص ١٧٣.

(٢) انظر: عيسى بلاطة. بدر شاكر السياب: حياته وشعره، ط ٤ (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧)، ص ٤٤، عيسى الناعوري، أدهاء من الشرق

Literature, edited by Issa J. Boullata (Washington: Three Continents Press, 1980) pp. 14- 15

(١٨) انظر عبد الجبار عباس، السياب (بغداد: دار الشؤون الثقافية، د. ت)، ص ٢٠٦ - ٢١٣.

(١٩) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٤٠٨.

(٢٠) إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ط ٢ (بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨١)، ص ٢٨ - ٢٩.

(٢١) نفسه، ص ٣٣.

(٢٢) عبد الواحد لؤلؤة، الأرض الهباب: الشاعر والقصيدة، ط ٢ (بغداد: مكتبة التحرير، ١٩٨٦)، ص ١٦٠.

(٢٣) كمال خير بك، حركة الخلافة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط ٢ (بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦)، ص ٣٦٨.

(٢٤) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٢١٢ - ٢١٣.

(٢٥) محمد لطفى اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط ٢ (تونس: سراس، ١٩٩٢)، ص ٣٨.

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, enl. (٢٦) ed. (Princeton: Princeton University Press, 1974), s.v. "archetype".

وانظر كذلك حول «المنهج الأسطوري» في الشعر الحديث عامة والشعر العربي خاصة: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ط ٣ (بيروت: دار العودة، ١٩٨١)، ص ٢٢٢ - ٢٣٧.

T. S. Eliot, "Ulysses, Order, and Myth", in Selected Prose of T. S. Eliot, edited by Frank Kermode (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), p. 177.

(٢٨) يصرح إليوت نفسه، في هوامشه على «الأرض الهباب» بإفادته من هذه المصادر، انظر:

T. S. Eliot, The Waste Land and Other Poems (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1934), p. 47.

(٢٩) انظر على سبيل المثال: عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ٨١؛ عبد الواحد لؤلؤة، التفخ في الرماد (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢)، ص ١٧٨.

(٣٠) عبارة «اللازمي والآني معاً» ("the temporal and the timeless")

مستعارة هنا من مقالة إليوت المشهورة «التراث والموهبة الفردية»؛ انظر: Eliot, "Tradition and Individual Talent", in Selected Prose, p. 38.

(٣١) كتاب السياب النثري، ص ٦٨ - ٦٩. وانظر أيضاً عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ١٨٨، حيث يرى، في هذا الاقتباس من السياب، أثر إليوت.

(٣٢) عبد الجبار عباس، السياب، ص ١٨٨.

(٣٣) على الشرع، «قراءة في أنشودة المطر للسياب»، أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات ٢، ٣، (١٩٨٥)، ٨٥. وانظر أيضاً مبارك حسن الخليفة، «بعض تأثيرات التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث».

(٣) مقتبس في كتاب إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ط ٥ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٣)، ص ١٢٣.

(٤) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص ٤٩ - ٥٠؛ إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٤٥.

(٥) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٤٥.

(٦) على شلش، ت. س. إليوت في المجلات الأدبية: ١٩٣٩ - ١٩٥٢، فصول ٤، ٣ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣) ص ٣١١، انظر كذلك أحمد عبد المعطي حجازي، إبراهيم ناجي: قصائد، ط ٢ (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٩)، ص ١٦، حيث يشير إلى قراءة ناجي إليوت «شاعر أو ناقداً منذ بداية الأربعينيات على الأقل».

(٧) على شلش، ت. س. إليوت في المجلات الأدبية، فصول ٤، ٣ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣)، ص ٣١٢ - ٣١٣.

(٨) ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت، فصول ٤، ١ (يوليو ١٩٨١)، ص ١٧٤.

(٩) على شلش، ت. س. إليوت في المجلات الأدبية، ١٩٣٩ - ١٩٥٢، فصول ٤، ٣ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣)، ص ٣١٢.

(١٠) انظر مثلاً عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ٤٠، ٨٠؛ إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٨٩، مقدمة ناجي علوش لـ «ديوان بدر شاكر السياب»، م ١ (بيروت: دار العودة، ١٩٧١)، ب ب - ج ج - ج.

(١١) بدر شاكر السياب، كتاب السياب النثري، جمع وإعداد وتقديم حسن الغرني (قاس: منشورات مجلة الجواهر، ١٩٨٦)، ص ٥٢ - ٥٣.

David Ned Tobin, The Presence of the Past: T. S. Eliot's Victorian Inheritance (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983), pp. 114.

(١٣) عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ٦٤.

(١٤) نفسه، ص ٧٦.

(١٥) مقتبس في كتاب إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ١٨١. وانظر كذلك ماجد السامرائي، رسائل السياب، ط ٢ (بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٤)، ص ١٠٦، حيث يعتبر السياب، في رسالة إلى سهيل إدريس بتاريخ ١٩٥٤/٣/٢٥، عن طول «أنشودة المطر» خشية عدم ملائمتها للنشر، قائلاً: «ولكن، ما الحيلة والصفة الغالبة على قصائدي هي طولها».

(١٦) حاولت هنا أن ألخص تعريفاً لما أسميه بـ «القصيدة المركبة» في أطروحتي للدكتوراه: انظر الفصل الثاني من هذه الأطروحة (مع ملاحظة أن اسمي الأخير الذي تحمله تلك الدراسة هو «الحسن»):

Nayef Khaled El- Hasan, "The Complex Poem in New Arabic Poetry, 1950- 1985", (Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania, 1985), pp. 52- 68.

(١٧) لمزيد من التفصيل حول هذه النقطة، انظر المصدر السابق، ص ٢٠ - ٢٢. وانظر كذلك:

Jaobra I. Jabra, "Modern Arabic Literature and the West", in Critical Perspectives on Modern Arabic

- الموقف الأدبي ١٩، ٢٢٢ و ٢٢٣ و ٢٢٤ (تشرين أول - كانون أول ١٩٨٩)، ص ٢٠، حيث ترد إشارة موجزة إلى أن موضوع قصيدتي «أنشودة المطر» للسياب و«أنشودة للريح الغربية» لشيلي هو البعث الفكري للحضارة، مقرونًا بوصف الطبيعة.
- (٢٤) Salma Khadra Jayyusi, editor, *Modern Arabic Poetry: An Anthology* (New York: Columbia University Press, 1987), note 9, p. 41.
- (٢٥) Salma Khadra Jayyusi, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry* (Leiden: E. J. Brill, 1977), p 694.
- (٢٦) محمد شاهين، إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب (بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٢)، ص ٢٤.
- (٢٧) محمد عبد الحى، «أنشودة المطر: بين إليوت وشيللى والتراث العربى»، المعرفة (السورية) ١٨، ٢١٢ (تشرين الأول ١٩٧٩)، ص ٧٦ - ٧٧.
- (٢٨) T.Deyoung, "A New Reading of Badr Shakir Al-Sayyab's Hymn of the Rain", *Journal of Arabic Literature* 24,1 (March 1993): pp. 49- 50.
- Ibid., pp 55- 56 (٢٩)
- (٤٠) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص ٣٩١.
- (٤١) عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص ٢٢. انظر كذلك دراسة حسين يوسف خريوش، المطر ودلالته فى القصيدة العربية الحديثة، البلقاء
- للبحوث والدراسات ١، ٢ (كانون الأول ١٩٩٢)، ص ١٦١ - ١٨٣.
- خطيفة، مبارك حسن. «بعض تأثيرات التيار الرومانسى فى الشعر العربى الحديث». الموقف الأدبي: ص ١٩، ٢٢٢ و ٢٢٣ و ٢٢٤ (تشرين أول - كانون أول ١٩٨٩): ١٣ - ٢٣.
- خورى، إلياس. دراسات فى نقد الشعر. ط ٢. بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨١.
- خير بك، كمال. حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر. ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف. ط ٢. بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦.
- السياب، بدر شاكر. ديوان. بيروت: دار العودة، ١٩٧١.
- وسائل السياب. جمع وتحقيق ماجد السامرائى. ط ٢. بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٤.
- للبحوث والدراسات ١، ٢ (كانون الأول ١٩٩٢)، ص ١٦١ - ١٨٣.
- ١٨٣، حيث يناقش بعض دلالات لفظة «المطر» وارتباطاتها المختلفة فى شعر السياب عامة وفى «أنشودة المطر» خاصة.
- (٤٢) عبد الجبار عباس، السياب، ص ١١١. وانظر، فى المصدر نفسه، تفصيل موضوع التضحية والفداء بين السياب وإليوت، ص ٧٩ - ٨٠، ١٠٣ - ١٤٧.
- (٤٣) عبد الواحد لؤلؤة، النفخ فى الرماد، ص ١٦.
- (٤٤) انظر صلاح عبد الصبور، ديوان، م ٣ (بيروت: دار العودة، ١٩٨٨)، ص ١٦٥ - ١٦٨.
- (٤٥) عبد الجبار عباس، السياب، ص ١٦٢.
- (٤٦) محمد شاهين، إليوت وأثره، ص ٥٣.
- (٤٧) نفسه، ص ٢٥.
- (٤٨) نفسه، ٢٦. وانظر كذلك حول مسألة التكرار فى «أنشودة المطر»: عيسى الناعورى، أدهاء من الشرق والغرب، ص ١٦٥، عبد الواحد لؤلؤة، النفخ فى الرماد، ص ١٨٩، عبد الجبار عباس، السياب، ص ٢٠٤ - ٢٠٥، Salma Khadra Jayyusi, *Trends and Movements*, p. 946.
- (٤٩) محمد شاهين، إليوت وأثره، ص ٢٦.
- (٥٠) نايف العجلونى، «التراث والمعاصرة: مشاققة مجزية بين السياب وإليوت»، الباحث ١٣، ٦١ (كانون الثانى - آذار ١٩٩٤)، ص ٣٥.

المصادر والمراجع

(أ) العربية

- إسماعيل، عز الدين. الشعر العربى المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. ط ٣. بيروت: دار العودة، ١٩٨١.
- بلاطة، عيسى. بدر شاكر السياب: حياته وشعره. ط ٤. بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧.
- حجازى، أحمد عبد المعطى. إبراهيم ناجى: قصائد. ط ٢. بيروت: دار الآداب، ١٩٧٩.
- خريوش، حسين يوسف. «المطر ودلالته فى القصيدة العربية الحديثة». البلقاء للبحوث والدراسات ١، ٢ (كانون الأول ١٩٩٢): ص ١٦١ - ١٨٣.
- خطيفة، مبارك حسن. «بعض تأثيرات التيار الرومانسى فى الشعر العربى الحديث». الموقف الأدبي: ص ١٩، ٢٢٢ و ٢٢٣ و ٢٢٤ (تشرين أول - كانون أول ١٩٨٩): ١٣ - ٢٣.
- خورى، إلياس. دراسات فى نقد الشعر. ط ٢. بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨١.
- خير بك، كمال. حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر. ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف. ط ٢. بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦.
- السياب، بدر شاكر. ديوان. بيروت: دار العودة، ١٩٧١.
- وسائل السياب. جمع وتحقيق ماجد السامرائى. ط ٢. بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٤.
- كتاب السياب الثرى. جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفى. فاس: منشورات مجلة الجواهر، ١٩٨٦.
- شاهين، محمد. إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب. بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٢.
- الشرع، على. «قراءة فى أنشودة المطر للسياب». أبحاث الهرموك: سلسلة الآداب واللغويات: ص ٢، ٣ (١٩٨٥): A 63 - A 85.
- شلى، على. د. ت. س. إليوت فى المجالات الأدبية، ١٩٣٩ - ١٩٥٢. فصول ٣، ٤ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣): ص ٣١١ - ٣١٥.
- عباس، إحسان. بدر شاكر السياب: دراسة فى حياته وشعره. ط ٥. بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٣.
- عباس، عبد الجبار. السياب. بغداد: دار الشؤون الثقافية، د. ت.
- عبد الحى، محمد. «أنشودة المطر: بين إليوت وشيللى والتراث العربى». المعرفة (السورية) ١٨، ٢١٢ (تشرين الأول ١٩٧٩): ص ٧١ - ١٠٧.
- عبد الصبور، صلاح. ديوان. بيروت: دار العودة، ١٩٨٨.
- العجلونى، نايف. «التراث والمعاصرة: مشاققة مجزية بين السياب وإليوت». الباحث ١٣، ٦١ (كانون الثانى - آذار ١٩٩٤): ص ٣٣ - ٥٠.

- النفع في الرماد. بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢.
- الناعوري، عيسى. أدباء من الشرق والغرب. سلسلة زمني علماء، ٦. بيروت: عويدات، ١٩٦٦.
- اليوسف، محمد لطفى. في بنية الشعر العربي المعاصر. ط ٢. تونس: سراس، ١٩٩٢.
- على، عبد الرضا. الأسطورة في شعر السياب. ط ٢. بيروت: دار التراث العربي، ١٩٨٤.
- فريد، ماهر شفيق. دأثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث. فصول ١، ٤ (يوليو ١٩٨١)، ص ص ١٧٣ - ١٩٢.
- لولوة، عبد الواحد. الأرض الهباب: الشاعر والقصيدة. ط ٢. بغداد: مكتبة التحرير، ١٩٨٦.

(ب) الإنجليزية

- Deyoung, T. "A New Reading. of Badr Shaker Al- Sayyab's Hymn of the Rain". *Journal of Arabic Literature* 24, 1 (March 1993): p. p. 39- 61.
- El- Hasan, Nayef Khaled. "The Complex Poem in New Arabic Poetry, 1950- 1985". Ph. D. dissertation, University of Pennsylvania, 1985.
- Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent". in *selected Prose of T. S. Eliot*. Edited by Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- "Ulysses, Order, and Myth". in *Selected Prose of T. S. Eliot*. Edited by Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
- *The Waste Land and Other Poems*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1943.
- Jabra, Jabra I. "Modern Arabic Literature and the West". in *Critical Perspectives on Modern Arabic literature*. Edited by Issa J. Boullata. Washington: Three Continents Press, 1980.
- Jayyusi, Salma Khadra, editor. *Modern Arabic Poetry: an Anthology*. New York: Columbia University Press, 1987.
-
- Trends and Movements in modern Arabic Poetry*. Leiden: E.J. Brill, 1977.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Enl. ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Tobin, David Ned. *The Presence of the Past: T. S. Eliot's Victorian Inheritance*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.



سعدى يوسف:

شعرية قصيدة التفاصيل

فخرى صالح*

الأولى، إلى استنطاق اليومى وإدخاله فى شبكة من العلاقات السردية التى تنتهى بانفتاح النص الشعرى على عالم من الاحتمالات وإمكانات التأويل. ثمة فى شعر سعدى اتجاهان بارزان إذن: الأول منهما ينتمى إلى مسرحية العلاقات الداخلية فى القصيدة^(١)، والثانى ينتمى إلى تيار قصيدة التفاصيل التى تفيد من التيار الأول عنايته بتحويل أشياء الواقع الصغيرة إلى عناصر دالة نضج مشهد العيش ومعنى التجربة الإنسانية. لكن الاتجاه الأول، الذى غلب على ما يمكن تسميته «المرحلة الجزائرية» فى تجربة سعدى يوسف، يستمد قوة تأثيره من غنى إيقاعاته وتوظيفه عناصر المشهد اليومى والذكرى وغموض التفاصيل لإنجاز نص شعرى يستخدم السرد وتشكيلاته بكثافة بارزة. أما الاتجاه الثانى، أو الانعطاف الثانى البارزة فى شعر سعدى، فتستمد أهميتها من قوة تأثيرها فى جيل السبعينيات والثمانينيات فى الشعر العربى المعاصر، ومن قدرتها على إحداث انقلاب أساسى فى تطور القصيدة العربية خلال السنوات العشرين الأخيرة.

من الصعب على أى دارس أن يحيط بالإنتاج الشعرى الغزير الذى أنجزه سعدى يوسف خلال ما يزيد على أربعين عاما من كتابة الشعر. وتتأنى هذه الصعوبة من التحولات الكبرى فى جسد قصيدة سعدى يوسف والانحناءات الحادة فى مسار تجربته الشعرية. فهو ينتقل من الرومانسية التى نلاحظ بعض تأثيراتها فى «القرصان» (١٩٥٢)^(١)، و«أغنيات ليست للآخرين» (١٩٥٥)^(٢) إلى القصيدة الحديثة التى تعمل على المزج بين الأصوات والحدث اليومى والذكرى، وصولا إلى قصيدة التفاصيل اليومية التى شكلت بفضل شعر سعدى، وكذلك ترجماته، تيارا شعريا واسعا فى القصيدة العربية فى الوقت الراهن. وأى مدقق فى تطور تجربة سعدى الشعرية سيلاحظ أن هذه التجربة تتضمن فى داخلها عناصر متعارضة من النبوة الشعرية الرومانسية، التى سادت قصائده

* جامعة اليرموك، الأردن.

للممثل على الاتجاه الأول سأقرأ عددا من القصائد التي تطور استخدامها تشكيلات السرد وطرائق بناء موادها. ولسوف نلاحظ أن سعدى مسكون في هذه المرحلة بمسرحة قصيدته وتطعيمها بتقنيات السرد للابتعاد بها، ما أمكن، عن شبهة الفنائية.

«الأخضر بن يوسف ومشاغله»^(٤) واحدة من قصائد سعدى يوسف التي تتوسل لغة السرد وتحاول، ما أمكنها، الاستغناء بالحكاية عن توليد الاستعارات وأنواع المجاز الأخرى. ثمة دخول في مغامرة التخلي عن العناصر التي شكلت جوهر شعرية القصيدة العربية الحديثة، والاكتفاء بالعنصر الموسيقي مضافا إليه بعض عناصر السرد والمفارقة التي تقوم عليها الكثير من قصائد سعدى يوسف، ولعل «الأخضر بن يوسف ...» هي واحدة من القصائد البارزة الممثلة لتيار في الكتابة الشعرية يعتمد المفارقة مادة أساسية لبناء شعره^(٥).

يروى سعدى في هذه القصيدة عن رجل يقاسم الراوى شفته وقمصانه وأحلامه والفتاة التي يحبها ويعيش معه تفاصيل حياته جميعها. وتلور القصيدة، من ثم، حول هذه الشخصية الموصوفة في القصيدة وأحلامها في الانطلاق نحو آفاق من الحرية غائبة ومنوعة ومغتصبة، خصوصا وأن «جواز السفر» يشكل على مدار القصيدة العنصر المحوري الذي تهوم حوله هواجس الشخصية وأفكارها:

«نبى يقاسمنى شفتى

يسكن الغرفة المستطيلة

وكل صباح يشاركنى قهوتى والحليب، وسر الليالى الطويلة

وحين يجالسنى،

وهو يبحث عن موضع الكوب فى المائدة

- وكانت فرنسية من زجاج ومعدن -

أرى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامدة

وكانت ملابسنا فى الخزانة واحدة .

كان يلبس يوما قميصى

والبس يوما قميصه

ولكنه حين يحتد...

يرفض أن يلبس غير برنسه الصوف...

يرفضنى دفعة واحدة».

لا نعثر في المقطع الشعري السابق على أية استعارات، وما يصادفنا في هذا المقطع هو عدد قليل من التشبيهات. لكن العنصر البارز في القصيدة هو الاتكاء على السرد ووصف التفاصيل الدقيقة في العلاقة بين الراوى والشخصية التي يروى عنها. ثمة إفراط في إيراد التفاصيل اليومية، وهو ما سيمهد في شعر سعدى يوسف اللاحق لما أسميته من قبل «قصيدة التفاصيل اليومية»، ويجعل شعر سعدى يقترب أكثر وأكثر من شعراء قصيدة النثر الجدد. ولا معنى هذا الكلام أن قصيدة النثر الجديدة لا تعتمد الاستعارة أو أنواع المجازات الأخرى، لكن الاتكاء على السرد وعناصره البنيوية واستخدام المفارقة التي تعد عنصراً أساسياً في بناء الأنواع السردية، من رواية ومسرح وقصة قصيرة وسينما، يجعل شعر سعدى شديد القرب من تجربة قصيدة النثر خلال العشرين عاما الأخيرة.

وإذا عدنا إلى القصيدة نفسها فنجد أن القصيدة كلها قائمة على مفارقة بارزة: إن الشخصية المروى عنها ملتصقة بالراوى، هي جزء منه أو بالأحرى قرينه الذى يمثل ضميره الصاحي المعذب. وما يستطيع القارئ أن يحسه، منذ السطور الأولى للقصيدة، هو أن الراوى يجرد من نفسه شخصا يروى له على طريقة الشاعر العربي القديم. لكن انفصال الشخصية عن الراوى تجعل الحكاية كلها مجرد مفارقة تكشف عن العالم الداخلى للراوى، وتجعل القرين موجها لأحلام الراوى وكاشفا عذابات، وتوقه إلى الحرية، والانعقاد من أسر الوضع الكابوسى الذى يمثله الحرس الملكى على الحدود المغربية - الجزائرية. يعزز حضور المفارقة معرفة القارئ بجوهرها في الوقت الذى يبدو فيه الراوى غارقا في وهم وجود شخصية أخرى يروى عنها. بهذا المعنى يمكن إدراج هذا النوع من المفارقات في ما يسمى «المفارقة

«فى ورد الهيل، وفى البردى، وفى التمر المتساقط،
نمضى»-(ص: ١٢٥).

ولاستخدام ضمير الجماعة فى هذه الحركة، والحركة التالية، دلالة ستبينها بعد قليل، خصوصاً أن الحكاية التى ترويها هاتان الحركتان هى حكاية الجماعة الباحثة عن قوت يومها فى البحر، بخيراته المدفونة فى باطنه أو الملقاة إليه من السفن الغريبة، فى مواجهة رموز الموت والفتك التى تحضر بصورة مهددة وطاقية فى هذه القصيدة المذهلة فى إيقاعها اللاهث الذى يعكس الخوف من التهديد بالموت والفناء، عبر رمزية الدم والخنزير الوحشى الذى يبدو صورة مفسرة لرمزية الدم التى تنبئ مقطعا مقطعا فى القصيدة. هناك إذن حضور طاغ لرموز الفتك والموت (الخنزير الوحشى، ورائحته التى ستعلق بالأنواب، وبنادق الأهل اليدويات الصنع، والبلهارزيا، وبول الأطفال الأحمر، والرأس المحترق الشعر). ومن هذه الرموز التى يرصفها الشاعر فى قصيدته تشكل الطبقة الأولى من معنى النص. ثمة تهديد يلوح فى الأفق يقوم هذا النص الشعري، الذى يفيد من تقنيات السرد بوضوح لافت، ببنائه من خلال التأشير رمزيا إلى قرب حدوثه:

«الخنزير الوحشى يخشخش فى الصدر المبتل.

وبقعة ماء تحمر...

نبول دما،

نضحك.

والخنزير الوحشى يخشخش فى البردى .

أنادى الشاطئ :

خالة ، يا خالة، ياخالة...

أين بنادق أهلينا اليدويات الصنع ؟».

وفى هذا السياق من التهديد بالموت والفناء تحضر تفاصيل الحياة اليومية (التمر المتساقط، السعف الأخضر، الخبز العالق تحت الأظفار، ورائحة الخبز التى تفوح فى جنبات المكان) للتغلب على الخوف الكامن من هذا الموت الذى يعلن عنه حضور الدم الذى يصبغ صفحة الماء ويحولها إلى ما يشبه الجسد الصلب الأحمر الذى يفصل البردى عن

الدرامية، وهو نوع من المفارقات يكثُر استخدامه فى المسرح والأنواع المنحدرة منه، من أعمال درامية تليفزيونية وغيرها. ويشكل استخدام هذا النوع من المفارقات اقترابا بعمل سعدى يوسف الشعرى من لغة المسرح التى يحاول على الدوام أن يقترب منها سواء فى كتابته عدداً من المسرحيات الشعرية^(٦) أو فى قصائد كثيرة حاول فيها الاقتراب من روح المسرح.

قصيدة «الأعداء»^(٧) التى تعد واحدة من قصائد سعدى الكبرى، رغم عدم التفات النقد العربى إليها واكتفائه بعدد قليل من قصائد سعدى الأخرى للتدليل على شاعرية سعدى وأهميته فى تطور القصيدة العربية المعاصرة بعد جيل الرواد، تتشكل فى ثلاث حركات (الطفولة، التمرد، أيام ١٩٦٣). وتستخدم القصيدة تفاصيل هذه الحركات، التى تتواتر واحدة بعد الأخرى، للوصول إلى الضربة النهائية فى هذا النص الشعري المركب. ويمكن القول إن سعدى يوسف يطور فى قصيدته هذه رمزية الدم التى توحد مستويات النص المتعددة فى مقابل رمز الخنزير الوحشى الفاتك الذى يحيل فى مستوى من مستوياته إلى الخنزير البرى قاتل تموز.

يطور القسم الأول من القصيدة حشداً من التفاصيل المنسوجة من ذكرى الطفولة التى تتعاقب فى النهاية مع رائحة الخنزير الوحشى. وتترابط فى هذا المشهد الذى تعرضه القصيدة صورة الأطفال المندفعين إلى الشاطئ البحرى بحثا عن أخشاب تلقيها سفن عابرة، وصورة الخنزير الوحشى الذى تعلن عنه رائحته قبل ظهوره، وصورة النوارس المنقضة على بقايا ما تلقيه السفن العابرة، وصورة الدم الذى يسيل مع بول الأطفال المصابين بالبلهارزيا، وصورة العلب والأخشاب الطافية فوق الماء. ويمثل التكديس المتواصل لهذه الصور نوعاً من بناء رسالة القصيدة من خلال تقديم مشهد التفاصيل المتدافعة تفصيلاً وراء تفصيل عبر عين الراوى الذى يستعيد طفولته وطفولة أقرانه القاسية. ونلاحظ هنا فى الحركة الأولى، من حركات القصيدة الثلاث، أن ضمير الجماعة (نحن) هو الصيغة التى يستخدمها الراوى لنقل مشهد الأطفال المندفعين باتجاه البحر بحثا عما تلقيه السفن الغريبة العابرة:

أقدام الأطفال. إن تنمية صورة الدم عبر سلسلة من الرموز المباشرة والأسطورية هي محاولة لتأدية المعنى بشكل موارب. وقد ذكرنا سابقاً صورة بول المصابين بالبلهارزيا الذى يصبغ صفحة الماء بلون أحمر، وكذلك صورة الخنزير الوحشى الذى يخشخش فى الصدر، وصورة الخنزير الوحشى الذى يهدد بالفتك:

«والخنزير الوحشى يعوم على غيم أخضر،

تبدو قطعة ماء أحمر

بين البردى وأقدام الأطفال» .

ويقوم الشاعر بتنمية صورة الخنزير الوحشى ليصبح أكثر فتكا وتهديداً عندما يتدفع الخنزير ليطارد قرص الشمس الذى تنعكس صورته فى الماء:

«الخنزير الوحشى يغادر مكمنه فى الغيم الأخضر

يتبع قرص الشمس الدائخ تحت الماء» .

وبإمكاننا أن نفهم من هذا المقطع أن الراوى يقوم فى الصورة الاستعارية التى يرسمها لقرص الشمس الدائخ تحت الماء برّد صفة الرأس البشرى الدائخ، تحت تأثير التعب والجوع، إلى قرص الشمس الذى يصب شواظه على رأس من يتكلم فى القصيدة. وتنتهى هذه الحركة بصورة الخنزير الوحشى الذى يخوض فى الماء المصطبغ باللون الأحمر وبصوت استغاثة الراوى بالخالة:

الخنزير الوحشى يراوغ تحت الماء

(خالة، يا خالة، يا خالة).

تصور هذه الحركة، إذن، مشهد الصراع المحتدم بين الرغبة العارمة فى العيش وتهديد الموت الحاضر على الدوام من خلال الإيحاء بصورة المرض أو صورة الفتك والتدمير التى يمثلها الخنزير الوحشى الذى يريد افتراس قرص الشمس. وتبدو تفاصيل المعيش اليومية ذائبة فى مشهد التهديد المتواصل تعبيراً عن انتصار رموز الموت والدمار والفتك فى هذه الحركة التى تشكل المشهد الأول من حكاية العيش البشرى الرمزية.

الحركة الثانية فى القصيدة تتقدم قليلاً فى الزمن وتستبدل سلوى الورق ومنّ الكلمات بالخبز فى الحركة السابقة، كما يبرز فى هذه الحركة اسم «عبد الحسن بن مبارك» قائداً للجمع المتقدم نحو الشاطئ حاملاً معه سلوى الورق ومنّ الكلمات. لكن الراوى فى هذا القسم من القصيدة يظل يحكى باسم الجماعة ويتساءل باسمها:

«طائرة تسقط سلوى من ورق

منا من كلمات لا نفقهها

نتخاطفها مسرورين ومرتجفين» .

إن القصيدة توحد بين رموز الفتك والموت باستخدام أداة التشبيه هذه المرة حيث توصف الطائرة بأنها «خنزير أسود» وأنها «الكوسج»^(٨). ثمة فى هذا الموضع من القصيدة استحضار لثلاثة من رموز الفتك والدم والموت: الخنزير الوحشى الأسود الذى حضر فى الحركة الأولى، وطائرة تمرق فوق الماء مسقطة ورقاً وكلمات لا طعاماً يشبع الجائعين المندفعين نحو الشاطئ، والسمة المنشارية المفترسة التى تهدد بالموت. وكما يصطبغ الماء فى الحركة السابقة بلون الدم الأحمر يتكرر المشهد نفسه، لكن اللون الأحمر يحمل فى بعده الرمزي وعدا بالنهش هذه المرة. فالإشارة إلى السمك المشتبه ذات طبيعة مزدوجة: الأكل، لكن من يأكل من؟

تقوم هذه الحركة على إشارة مزدوجة يتبادل فيها البشر والسمك الأدوار ويختلط الأكل بالمأكول، وتتقدم رموز الدم والفتك الثلاثة لتحل مقدمة المشهد فى القصيدة:

«كانت أجساد السمك البالغ ناعمة فوق حراشفنا.

عبد الحسن بن مبارك يصرخ :

ك.و.س.ج.

ك.و.س.ج.

كوسج

كوسج... .

كان الذنب الأسود مرتقعا كالبلطة فوق الماء.

وطائرة كالخنزير الوحشى

وكالكوسج

تمرق فوق الماء..

إن فعل الافتراس والنهش والانتهاش والدم الذى يسيل
فيلون صفحة الماء، يصبح محور هذه الحركة. ولقد لاحظنا
فى الحركة السابقة أن الشاعر يقوم بتهيئة الجو لتنمية
الأحداث فى هذا الاتجاه مستخدما تقنيات سردية مثل التنبؤ
وتهيئة القارئ مسبقا لتقبل حدث بعينه:

«كان الذنب الأسود كالبلطة مائلة فوق الماء،

ويصرخ عبد الحسن بن مبارك منتهش اللحم...

الماء الأحمر يحمر ويحمر،

وعبد الحسن بن مبارك يهبط نحو الأشنات،

وكان الكوسج مندفعاً نحو الماء الأبيض...

طائرة تمرق فوق ع.ر.ا.ق نجهله....».

يفضى السطر الأخير من المقطع السابق إلى حركة
ثالثة يتغير فيها المتكلم بضمير الجماعة ليصبح متكلماً فرداً
يصف أحواله فى السجن. ثمة انتقال من عالم الجماعة التى
تخوض فى الماء بحثاً عما تسد به رمقها من خبز وحرية، فى
الحركتين السابقتين، إلى عالم الذات الفردية التى تقبع بعيداً
خلف القضبان وتفكر بحال الفتيان الفقراء المغلولين اثنين
اثنين وحال الشرطى المريض الغريب، مثله مثل السجين. إن
القصيدة تقوم بنقل الخنزير الوحشى، الذى يشكل فى
الحركة السابقة وجوداً مادياً مهدداً، إلى محور الرمز لتكتمل
دائرية الفكرة والمعنى وتتوحد مستويات الرمز فى النص
الشعري:

«ظل الفتيان يغنون إلى أن صرخ الخنزير الوحشى،

الخنزير الوحشى يخشخش عبر القضبان،

الخنزير الوحشى له نابان من الفولاذ».

تتوحد القصيدة، كما لاحظنا، على مستوى الرمز
الذى يتطور من حركة إلى أخرى لكى تذوب رموز الفتك
والموت فى الحركة الأخيرة (التي يضيف إليها الشاعر فى
هذه الحركة ناقلة البترول) وتندغم فى الخنزير الوحشى الذى
يخشخش عبر القضبان.

ويمكن لنا أن نضم هذه القصيدة (التي لم يتناولها
النقاد بالدرس كثيراً على حد علمي) إلى نصوص سعدى
يوسف الكبرى التى تلحم مستويات متعددة من الكتابة
الشعرية والسردية وتقنيات العرض المسرحى والسينمائى ومزج
الأشكال للوصول إلى نص مشع بالدلالات وغنى
بالإمكانات. ولقد لاحظنا التوتر الداخلى العالى فى هذا
النص، والتماسك الواضح حول البؤرة الرمزية التى أسسها
ودار حولها منذ سطره الأولى. إن أسطورة الخنزير البرى
الداخلة فى نسيج هذا النص يعاد تشكيلها على ضوء التجربة
الفردية والجماعية الراهنة، وبدلاً من أن تضاف البنية
الأسطورية إلى جسد القصيدة، كما رأينا فى شعر عدد من
الرواد وعلى رأسهم بدر شاكر السياب، فإنها تنبثق من
الراهن، من التجربة المعيشة فى عملية واضحة من تخليق
الأسطورة وإعادة موضعها فى إطار التجربة والتاريخ. وليست
هذه هى الفضيلة الوحيدة التى يكتسبها نص سعدى، فهناك
خصيصة أخرى اكتسبها شعره فى مجموعات شعرية نالية،
وتتمثل هذه للخصيصة فى الاختزال وتبسيط القول والتخفيف
من الاستعارات والتعبيرات البلاغية السائدة لكتابة نص يتحقق
فيه معنى الاقتباس من جورج سيفيرس الذى صُدِّرَ به
مجموعته (نهايات الشمالى الأفريقى) ^(٩)، وهذه طريقة
سوف يطورها سعدى فى قصائده فيما بعد؛ حيث يتوتر النص
حول بؤرة مركزية تنبثق منها الدلالات ويشع منها المعنى.
لكن إنتاج سعدى الغزير يمنع القارئ من أن يلحظ هذه
الخصيصة بصورة كبيرة من الواضح.

أما الاتجاه الثانى فى شعر سعدى يوسف فيمكن
التمثيل عليه بعدد كبير من قصائده التى نشرها خلال فترة
أواخر السبعينيات والثمانينيات وتركت أثراً واضحاً على ما
يطلق عليه اصطلاحاً قصيدة السبعينيات أو «قصيدة
التفاصيل» ^(١٠). ويعتمد سعدى فى عدد كبير من قصائده

«الدخل المليت من ظمأ
فى المسنشفى المظلم
دغنوه سريعا
ومضوا مرتبكين
وماهو يفتح عينيه الذابلتين
يفتح عينيه الواسعنين
ويحفر
يحفر فى الأرض عميقا».

إن الصورة فى هذه القصيدة ذات جذور تموزية تنتمى إلى أساطير الخصب التى تجمل الموت وجها آخر من وجود الحياة، بل ولادة جديدة وغوصاً على الحياة فى الأعماق. لكن الشئ اللافت فى هذه القصيدة، وقصائد أخرى كثيرة فى (يوميات الجنوب، يوميات الجنون) و (مريم تأتى) و (خذ وردة الثلج خذ القيروانية) و (جنة المنسيات) و (الرحيل يستفظ)، هو استخدام تلك التقنية الريموسية التى تعمل على عكس مجرى الأشياء الطبيعى، ومزاوجة الأسطوري بالرمي، ويقتاظ دهشة القارئ فى محاولة من الشاعر تبييه العلاقة بين الخمر المدهش الذى تنطوى عليه الأشياء العادية والمشاعر النبوية المتكررة^(١٢).

فى قصيدة أخرى من مجموعة (خذ وردة الثلج خذ القيروانية)^(١٣) بعنوان «تمرد» تصف أنا المتكلم مشهراً صباحيا لمجموعة من الفتيات العاملات فى المكاتب ثم ينتهى المشهد بأن تقفز الفتيات عبر زجاج المكاتب فى الطوابق العالية. إن أسلوب الضربة المفاجئة والاختزال المكثف للمشهد دون تعليق أو توضيح لحديثيات الواقعة هو ما نصادف فى القصيدة. العالم يستيقظ فيما تشيع القصيدة إحساسا بصباح ربيعى أخضر، كل ما فيه يشر بنعمة الاستيقاظ ثانية من موت مؤقت. لكن السطور الثلاثة الأخيرة تفاجئ القارئ بعكس ما توقعه وحسب به. ثمة مفارقة فى تصرف الفتيات اللواتى يقفزن منتحرات (؟) وعدم انسجامه مع التمهيد الذى افتتحت به القصيدة مشهدها الصباحى. لكن هذه الخاتمة المتناقضة مع صور الترحيب بالصباح والحياة المتجددة

تلك أسلوب صدم وعى القارئ بضربة صديرة تشدد على معنى الرسالة، أو نغيف منمحا صغيراً يغير المشهد والمعنى، أو تنتهى إلى مفارقة مثالية من إضافة تفصيل صغير إلى القصيدة التى تقترب فى شكل تأثيرها من الملوحة، حيث يكون الاختزال والتكثيف واستخدام التفاصيل، لتؤدى وظيفة محددة فى النص. وهذه هى السمات المحددة لقصيدة النثر الذى كان لشعر سعدى تأثير واضح على شعر انكثيرين من كتابها. لنأخذ على سبيل المثال واحدة من القصائد التى يسميها سعدى «لمسات يومية» فى مجموعته الشعرية (مريم تأتى)^(١٤) ونرى كيف يعمل على بناء اللحظة الشعرية فى ذلك النموذج من قصائده. فى قصيدة «غرفة» (ص: ١٧٤) سرد لوجودات المكان وذكر أحداث مرور الطائفة، ثم تنتهى القصيدة بتوتر مشهدها الذى يجمع الإخبار عنه بصورة موازية:

«ليس نبيها سرى مكتبة

وسرير

وملصق.

جاءت الطائفة

حملت فى الهواء السرير

والكتاب الأخير

وخطت بصاروخها بعض ملصق».

وإذا كانت القصيدة تخلو، إلى حد ما، من ثراء الخيال، وتجعل من مفارقة المشهد بؤرة عملها، فإن الرغبة فى التكثيف والاختزال وكتابة قصيدة عارية من الاستعارات، التى يتوالد بعضها من بعض فى القصيدة العربية المعاصرة، هى التى تحكم عمل سعدى يوسف الشعرى فى مجموعاته الشعرية العديدة بدءاً من (يوميات الجنوب، يوميات الجنون) وانتهاء بـ (الوحيد يستيقظ).

فى قصيدة «نشور» (ص: ٢٨١) ثمة استفادة واضحة من ريتسوس فى تشكيل القصيدة وصدمة وعى القارئ واستخدام الغريب والمعجيب للتشديد على معنى العودة المتكررة وانتصار الحياة على الموت:

متوقعة على خلفية البناء الفانتازي الذي نوهنا به من قبل في شعر سعدى يوسف الأخير. كما أن وصف الفتيات بأنهن ملولات في السطر الثاني من القصيدة هو بمثابة تنبيه بأن ما يشهده القارئ من إقبال شديد على الحياة ليس سوى قناع كاذب تختبئ خلفه المشاعر الفعلية. فالملل والإحساس باللاجدوى هو الشعور الذي يغلف المشهد؛ ولذلك لا بد أن تنتهي الحكاية بالانتحار أو بحدث ما يدل على الاعتناق من أثقال الحياة اليومية الضاغطة :

«من زجاج المكاتب

تستكشف الفتيات الملولات عشاقهن .

الضحى ناقر

والمياه اختلت بالمدينة

والشجر النائم استيقظ الآن

تأتى الضواحي

بأفراسها...

اللوز أخضر

والباص أخضر

والنسمات الخفيفة خضراء...

.....

.....

.....

فى لحظة

تقفز الفتيات الملولات

عبر زجاج المكاتب». (ص ص: ٣٠٧ - ٣٠٨)

سأضرب مثالا آخر على هذا الاتجاه نرى كتابه سعدى يوسف الشعرية من مجموعته (جنة المنسيات)^(١٤) التي تواصل استثمار قصيدة التفاصيل، وتعتبر المشاهد اليومية باحثة عن المدهش فى العادى والغريب، فيما يبدو مستغرقا فى انسجامة مع مشهد الحياة اليومية الساكنة. ويختزل العنوان (جنة المنسيات) رسالة المجموعة وغايتها. إن الشاعر يعيد

استنطاق ما هو منسى ومهملى، ما يقبع فى عاديته لا تلمحه العين ولا تلتفت إليه الأنظار. ولعل سعدى يوسف أن يكون بحق، سواء من خلال ترجمة ريتسوس أو من خلال تأثيره غير المباشر على عدد من شعراء جيل السبعينيات فى الوطن العربى، قد جعل لتيار قصيدة التفاصيل اليومية حضوراً كبيراً خلال العقدين الأخيرين من الزمن^(١٥).

فى قصيدة «نباتات منزلية» (ص: ٣٦١) يصف المتكلم فى القصيدة نباتات الغرفة وأوضاعها، ثم ينهى قصيدته بتعليق أخير يكثف دلالة القصيدة ويحيل التفاصيل الصغيرة فى النص إلى مجرد متكا للوصول إلى رسالة القصيدة وحكمتها الصغيرة. إن أسلوب الضربة المفاجئة لا يزال هو المهيمن فى قصائد هذه المجموعة. ترسم القصيدة مشهداً صامتا للنباتات المنزلية، ولكنها تضيف على النباتات نوعاً من الأنسة التى تهىء القارئ لتقبل الطبيعة الرمزية للمشاهد كله، وإدراك المعنى الضمنى الذى تنطوى عليه القصيدة من هجاء الانتهازيين والمتسلقين والتنبؤ بوجود سقف محدود لأحلامهم وطموحاتهم:

«لم يكن الجيران يوم

قد أزهروا بعد...

وأوراق المطاط

تتدفأ فى زاوية قرب المدفأة

القرم اليابانى، الفلفل، مزهو بحرارته

والنبت المتدلى كاد يلامس أرض الغرفة

.....

.....

.....

أما النبت المتسلق

هذا المتصاعد، ملهوقاً، حتى الرف

فماذا يفعل

والرف يظل الرف؟

والى أين سيمضى

حتى لو بلغ السقف؟».

ولو واصلنا ضرب الأمثلة من مجموعات سعدى الأخيرة فسوف نقع على التقنيات ذاتها، والمشاهد اليومية المستخدمة للكشف عن معنى الحياة والوجود، والكشف عن تظاهرات العيش من خلال استخدام أسلوب المفارقة، وتوليد المعنى من نقيضه، في لعبة متصلة من إلقاء الضوء الكاشف على أشياء الحياة اليومية وتفاصيلها الدقيقة التي لا يلقى إليها الإنسان العادى بالاً. وسوف نلاحظ في إنتاج سعدى يوسف

هوامش:

١ - انظر القصائد المنشورة تحت هذا العنوان في: سعدى يوسف، الأعمال الشعرية، المجلد الأول ١٩٥٢ - ١٩٧٧، الطبعة الرابعة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٥، ص: ٦٢٤.

٢ - انظر أيضاً هذه القصائد في المصدر السابق، المجلد الأول، ص: ٥٨٦.

٣ - يشير محمد لطفي اليوسفي في قراءته قصيدة «أوراق من ملف المهدي بن بركة» إلى هذه الظاهرة البارزة، مسرحية العلاقات الداخلية في القصيدة، في شعر سعدى يوسف خصوصاً في مجموعته (الأخضر بن يوسف ومشاعله) و (تحت جدارية فاتق حسن)، وهو يبنى قراءته لتلك القصيدة المركزية في عمل سعدى على ما تتضمنه من إلحاح على مسرحية العلاقات واعتماد المشاهد كوحات أساسية تبنى منها القصيدة. انظر: محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص: ٥٣ - ٧٠.

والواقع أن ما تلفت إليه قراءة لطفي اليوسفي يمثل جوهر عمل سعدى يوسف الشعرى في ما تلاهاتين المجموعتين وصولاً إلى استخدام تقنيات السرد وفضاءاته.

٤ - سعدى يوسف، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، ص: ١٥٦.

٥ - يقترب شعر سعدى يوسف كثيراً من تيار قصيدة النثر التي يكتبها الجيل الثاني والثالث في حركة الحلقة الشعرية العربية. ويمكن أن نلاحظ التوافق الكبير بين سعدى وهذا الجيل في اعتماد شعرية القصيدة على المفارقة بصورة أساسية. ومن يقرأ شعر عباس يعضون ونوري الجراح ووليد غازي تدار، وأحمد ناصر وزكريا محمد وعدداً آخر من كتّاب قصيدة النثر سيلحظ اعتماد القصيدة على المفارقة أولاً وعلى استغلال عناصر السرد في بناء القصيدة ثانياً.

الشعرى الغزير كيف يتطور هذا الشعر باتجاه التخفيف من بلاغة القصيدة العربية الحديثة، واعتمادها المتزايد على مراكمة الصور طبقة فوق طبقة فوق طبقة، وعلى الاستعارة بوصفها المحدد الفعلي، وربما الوحيد، لشعرية النص، ليلجأ في الكثير من قصائده إلى كتابة شعرية عارية إلى حد بعيد من هذه الوسائل البلاغية، ويكتفي بشعرية المفارقة وتوتر المشهد مستفيداً في شعره من تقنيات السرد وبلاغته، ومتأثراً في الوقت نفسه بما نقله إلى العربية من شعر والت ويتمان وقسطنطين كافافيس ويانيس ريتسوس وآخرين من شعراء العالم الكبار.

٦ - كتب سعدى يوسف عدداً من المسرحيات الشعرية: حكاية في فصل واحد، الأعمال الشعرية، المجلد الأول (ص: ٢١٩)، حانة الطرق الأربعة (المجلد الأول (ص: ٢٢٩)، الطريق إلى سمرقند، المجلد الأول (ص: ٢٥٠)، عندما في الأعلى، المجلد الثالث (ص: ٥).

٧ - من يعرف الورد، المجلد الثاني من الأعمال الشعرية، ص: ١٢٣.

٨ - الكوسج: هو سمكة بحرية كبيرة لها هيكل غضروفي يمتاز بمقدم طويل مفلطح كالنصل، على جانبيه أسنان منشارية، وهي من السمك المفترس.

٩ - يقول سيفيريس في هذا التصدير:

ولا أريد أكثر من أن أتحذّر ببساطة

وأن أمتع هذا المجد.

فلقد ألقنا أغنيتنا بالكثير من الموسيقى

حتى بلغت تفرق تدرجاً...

ورشينا فتنا بالكثير

حتى ذهب الذهب بفسمته.

إن الوقت قد حان

لنقول كلماتنا القليلة.

ففلما تشر الروح الشراع! (سعدى يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص: ١٨٩).

١٠ - درست في مقالة سابقة تأثير ترجمة سعدى يوسف مختارات من شعر الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس على شعر سعدى نفسه وشعر عدد من شعراء جيل السبعينيات. انظر: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي

١٤ - المجلد الثالث، ص: ٣١٩.

١٥ - ليس سعدى يوسف بالتأكيد الشاعر العربي الأول الذي انتبه إلى أهمية التفاصيل اليومية وضرورة الالتفات إلى شعرية التفاصيل والأشياء والمشهد اليومية، فشعر صلاح عبد الصبور يحفل بهذه المشاهد والتفصيلات الصغيرة. لكن سياق تأثير سعدى ينبع أولاً من ترجمته شعر ويتسوس ووالث وثمان وعدداً آخر من الشعراء الذين يتمنون إلى لغات وبلدان مختلفة، حيث استطاع تقديم مشهد واسع للاتجاهات الشعرية المختلفة في العالم. وقد أقر ذلك على عدد من شعراء السبعينيات سواء من خلال الترجمات أو عبر قراءة شعر سعدى نفسه الذي وقع تحت تأثير ترجمته بصورة أو بأخرى.

المعاصر، تحرير: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص: ١٤٣ - ١٦٠.

١١ - الأعمال الشعرية، المجلد الثاني، ص: ٢٧١.

١٢ - للتعرف على التأثير الكبير الذي مارسه شعر ويتسوس، خصوصاً قصائده القصيرة، على شعر سعدى الأخير، انظر الدراسة التي كتبناها: «ياتيس ويتسوس في الشعر العربي المعاصر: ولادة قصيدة التفاصيل اليومية، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، مصدر سابق، ص: ١٤٣.

١٣ - المجلد الثاني، ص: ٢٩٣.



الشعر الصوفي المعاصر

نموذج الإمام أبو العزائم

وأحمد الشهاوى

يوسف زيدان*

وفي القرن العشرين، تنوعت تجليات الشعر الصوفي عبر مجموعة أصوات يمكن أن نجملها - على تمايزها - فى دائرتين. الدائرة الأولى تضم رجال التصوف الذين خاضوا غمار الطريق الصوفي وقطعوا مراحل، ثم عبروا عن ذلك شعراً، كما عبر من قبلهم الأولياء؛ فمن هؤلاء نجد الإمام محمد ماضى أبا المزائم والشيخ إبراهيم حلمى القادري^(٢)، وغيرهما.. والدائرة الأخرى تضم أولئك الشعراء الذين اجتذبوا، لأغراض فنية، إلى التراث الصوفي وإلى الرؤية الصوفية الرحبة، فصاغوا ذلك فى شعر يحمل روح التصوف ومذاقه؛ ومن هؤلاء نجد محمد أبا دومة وأحمد الشهاوى، وغيرهما. ومن البدهى أن ضم الصوت الشعرى الواحد من هؤلاء المذكورين، داخل دائرة من هاتين، لا يلغى تميز هذا الصوت وتفرد.

ولسوف نتوقف، عبر الصفحات التالية عند نموذجين من نماذج الشعر الصوفي المعاصر، روعى فى اختيارهما أن

يعد الشعر الصوفي أقل ألوان الأدب العربى حظاً فى اهتمام المعاصرين، فلم ينشر من دواوين هذا الشعر - على كثرتها - إلا عدد ضئيل لا يزيد على عدد أصابع يدين، ولا توجد حوله من الدراسات الجادة إلا أقل القليل، مما لا يزيد فى عدده على أصابع يد واحدة.

وكان تيار التصوف قد ابتدأ فى وقت مبكر من تاريخ الإسلام، لكنه استعلن فى القرن الثالث الهجرى، وهو القرن الذى ظهر فيه الشعر الصوفي؛ بوصفه أحد الأشكال التعبيرية الثلاثة لدى المتصوفة (النثر الفنى - القصص الرمزي - الشعر الصوفي)، وهى أشكال ذات خصائص معينة^(١)، ظلت تتطور طيلة القرون الماضية مع تنوع التجارب الصوفية وتعدد الأطر الثقافية لدى كل متصوف.

* باحث مصرى، متخصص فى الفلسفة.

ملكها خليفة للمسلمين وهو لا يملك أمر بلاده. ودعا الملك فؤاد لتأليف لجنة لمبايعة خليفة، فلما اجتمعت اللجنة برئاسة الشيخ الظواهري (هو شيخ الجامع الأزهر) وأعلنت المبايعة، واجهها الإمام بأبيات اشتهرت كثيراً آنذاك، يقول مطلعها:

أظلم الكون بالضلال أحفظني

أفسد الطامعون كل مكان (٣)

ولم يكف الإمام بالقول، إنما أسس لجنة (شعبية) للخلافة الإسلامية، تناوى اللجنة (الرسمية) التي يرعاها الملك، وسافرت اللجنتان إلى المؤتمر الذي انعقد بمكة سنة ١٩٢٦، للمطالبة بعودة الخلافة. وما يجدر ذكره، هنا، أن الطريقة العزمية لا تزال - حتى اليوم - تنادي بعودة الخلافة، وبأن الإسلام وطن (٤).

وظل الإمام يدعم الثورة في مصر والأقطار العربية، فساند ثورة عبد الكريم الخطابي بمراكش، مثلما ساند ثورة طلعت حرب الاقتصادية في مصر، وكان طلعت حرب من خلص أصحاب الإمام.

وفي سنة ١٣٥٦ هجرية (١٩٣٧ ميلادية) توفي الإمام، أو انتقل - بعبارة صوفية - إلى الحياة البرزخية، بعدما ترك العشرات من الكتب، (٥) والمئات من المقالات، (٦) وآلاف المقاصد الصوفية (٧). فقد كان الإمام يتكلم بالشعر.

ثانياً: أحمد الشهاوى

أفصح الشاعر أحمد الشهاوى عن نفسه للمرة الأولى، حين أصدر ديوانه الأول (ركعتان للمشق) سنة ١٩٨٨ - وكان في الثامنة والعشرين من عمره - فلفت الأنظار إليه بشدة، باعتباره شاعراً تتطلق رؤاه من زاوية صوفية يتكئ فيها على الموروث الصوفي ابتداءً، ثم يحلق في سمائه الخاصة بأجنحة اللفظ المرفف.

وتوقف النقاد عند ركعتي العشق، واتفقوا على أن الشهاوى يمثل - آنذاك - شجرة طالعة في أرض الشعر، سرعان ما استدلى منها الثمار، وقد تدلت بالفعل.

ولاحظ الكل أن عنوان ديوان الشهاوى الأول مرتبط بقولة الحلاج (أبو المفيث الحسين بن منصور، المقتول ببغداد

يكونا على درجة كبيرة من التباعد، حتى يمكن على ضوئهما رؤية مساحة أكبر من مساحة الشعر الصوفي المعاصر. فالأول (الإمام أبو العزائم) شيخ صوفي صاحب طريقة عامرة بالاتباع، والآخر (أحمد الشهاوى) شاب مبدع صاحب منظور خاص للأشياء. فالأول عاش وكتب أشعاره الصوفية في الثلث الأول من هذا القرن، والآخر لا يزال يكتب أشعاره في الربع الأخير من القرن العشرين، أما ما يجمع بينهما، فهو، فقط: الشعر الصوفي.

أولاً: الإمام أبو العزائم

هو الصوفي الشافعي، السيد محمد ماضى الحسنى الحسينى، المكنى بأبى العزائم، المعروف بلقب الإمام. ولد سنة ١٢٨٦ هجرية (= ١٨٦٩ ميلادية) وبدأ نشاطه الدينى، والسياسى، مع بدايات القرن العشرين، بعدما أتم دراسته الأزهرية، وصار أستاذاً للشريعة.. وفي سنة ١٣٣٣ هجرية (= ١٩١٥ ميلادية) أقصاه الحاكم الإنجليزي من وظيفته، كأستاذ للشريعة بكلية «غوردون» بالخرطوم، وحذد إقامته، عتاقاً على معارضته الوجود البريطانى فى مصر والسودان.

ولعب الإمام دوراً بارزاً فى أحداث ثورة ١٩١٩، وتحولت داره بالقاهرة إلى خلية دؤوب للعمل السياسى، وكان يطبع المنشورات. المناوئة للاحتلال، فاعتقله الإنجليز مرات عدة.. وكانوا يفرجون عنه خوفاً من غليان غضب أتباعه الذين كانوا يرقون فى كل مرة للمندوب السامى البريطانى يتوعدونه، إن لم يفرج عن سيحهم وإمام طريقتهم، التى عرفت «بالطريقة العزمية» ولا تزال تحمل هذا الاسم إلى اليوم، ولها أكراف الأتباع بمصر.

وابتداء من سنة ١٩٢٤، دخل الإمام فى صراع سياسى جديداً. وكان صراعه هذه المرة مع الملك فؤاد. ففي هذه السنة ألغى كمال أتاتورك الخلافة الإسلامية، وبدأ فى تحويل تركيا إلى دولة علمانية، فتعالت صيحات الأئمة فى شتى أرجاء العالم الإسلامى لإحياء الخلافة - على أسس سليمة هذه المرة - وكان الإمام من المطالبين بذلك، وكان الملك فؤاد يطلبها لنفسه. فاعترض الإمام على ذلك، واستند فى اعتراضه إلى أن مصر واقعة تحت الاحتلال، فكيف يكون

أسماء (الصوفية المستحدثة)، ثم وضع الشهاوى فى النوع الأخير يقول إدوار الخراط:

«الصوفية التراثية فى مجملها إيماناً عقيدياً يشتعل عشقاً فى ذات عليا مفارقة، وهذه الصوفية المستحدثة بحث وليست قراراً/ استقراراً، نزوع قلق فى صميمها، وليست مثلاً راسخاً على قاعدة عقيدية، سؤال وليست إجابة.. فإذا خصصنا الحديث على «الأحاديث»، دون أن يشط بنا الكلام، فأظن أن مفتاح الصوفية عند أحمد الشهاوى - شاعراً - هو القلق لا استئمان إلى إيمان.. هذه إذن فى تصوّر، صوفية لا تنزع فقط إلى مطلق علوى سام بذاته»^(٩).

ونريد هنا - مادماً بصدد الكلام عن الشعر الصوفى - أنه لا يوجد فى التصوف، التراثى أو المستحدث، قرار أو استقرار أو استئمان إلى إيمان.. فالتصوف من يومه: قلق وحيرة. وإن شئت الدقة قلت: لا يخلو التصوف من قلق وحيرة.. انظر مثلاً قول الشبلى (أبى بكر دلف بن جحدر، المتوفى ٣٢٠ هجرية):

تَسْرِبْتُ لِلْحَرْبِ ثَوْبَ الْفَرْقِ
وَهَمْتُ بِالْبَلَادِ لَوْجِدِ الْقَلْقِ
فَإِذَا خَاطَبُونِي بِعِلْمِ الْوَرَقِ
بَرَزْتُ عَلَيْهِمْ بِعِلْمِ الْخَرْقِ^(١٠)

ومن كلام ابن عربى (الشيخ الأكبر، محبى الدين المتوفى ٦٣٨ هجرية) قوله: مَا نَمُّ إِلَّا حَيْرَةٌ، لتفرق النظر.. وفى شعر ابن الفارض:

زِدْنِي بِفَرْطِ الْحُبِّ فَيْكَ تَحْيِيرًا
وَأَرْحَمُ حَشًا يَلْظَى هَوَاكَ تَسْعَرًا^(١١)

المسألة، إذن، أن الشهاوى بكل ما فى شعره من «قلق معاصر» يتواصل فى حقيقة الأمر مع القلق الصوفى العريق.. فالشهاوى لا يؤسس تصوفاً (حدثياً)، وإنما هو متواصل مع تراثه الصوفى الممتد، عاكف على لغته الرهيفة، مطور لها فى إطار متجدد، كما جدد الذين من قبله.

سنة ٢٠٩ هجرية) الشهيرة: «ركعتان فى المشق، لا يجوز وضوءهما إلا بالدم..» لكنهم، ربما، لم يلاحظوا السياق الخاص بقولة الحلاج مقارنة بعنوان ديوان الشهاوى. فإذا كانت عبارة الحلاج قد قيلت فى يومه الأخير، حين قطعوا يديه - وهو مصلوب - تمهيداً لذبحه فى اليوم التالى، فإن عنوان الشهاوى جاء فى يومه الأول، وفى مفتتح دخوله أرض الشعر.. تلك الأرض التى دخلها الشهاوى وهو يحمل كفن الحلاج، أو - بالأحرى - رماده.

وتوالى إبداعات الشهاوى الشعرية والنثرية، بعد تجربة مع المرض جعلته يواجه واقعة فنائه الخاص، وبعد حرب الخليج التى واجهته - آنذاك - بواقعة فناء العالم.. وكان الشاعر قد اهتمدى لصيغة لإبداعاته، هى ترنيمة (الأحاديث) فصدر السفر - الديوان - الأول من أحاديث الشهاوى سنة ١٩٩١، وصدر السفر الثانى منها سنة ١٩٩٣. وما بين السفرين، كانت له وقفات نثرية أخاذة، تخلقت من أحزانه الشفيفة الرهيفة الساهية، هى تلك التنويعات الجمالية التى ضمها: كتاب العشق.

والشعر، كما وصفه الشهاوى الذى كان فى ابتداء أمره مريباً فى إحدى الطرق الشاذلية: «معادل للموت، وصوت الوقت الذى أحياء، ومصير واسع للكون الأرحب..»، ويضيف رداً على سؤال الشعر:

«الشعر، حائط عالٍ لمستشفى نفسى
يوقف مدُّ الجنون».

ومثلما حظى الإمام بالعديد من الكتب والدراسات^(٨)، حظيت إبداعات الشهاوى باهتمام النقاد، وكتبوا عنها شيئاً كثيراً نهمنا منه الآن دراسة مهمة كتبها الناقد/ المبدع إدوار الخراط ونشرها بمجلة «فصول» تحت عنوان: عن القلق الصوفى المعاصر (فى أحاديث أحمد الشهاوى).

ونهمنا هذه الدراسة - بالذات - هنا، لأنها تناولت شعر الشهاوى؛ بوصفه صوفياً معاصراً، وحكمت على صوفية الشهاوى الشعرية أحكاماً نراها فى حاجة إلى إعادة نظر. فقد فصل إدوار الخراط بين ما أسماه (الصوفية التراثية)، وما

أصلها قرآنية، وردت في سورة الأعراف؛ حيث تقول الآية (١٧٢) ما نصّه: «وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ».

تشتمل الآية على مضامين ودلالات عدة؛ أولها أنه كان للبشر وجود روحي سابق على وجودهم الحسي. وهذا الوجود الأول روحي محض ليس فيه حس بالمرة.. فهناك - إذن - عالمان، سابق (يعرف بنص الحديث الشريف باسم عالم الذر) ولاحق (سوف يسميه أفلاطون بعالم الحس، ويسميه صوفية الإسلام: عالم الأجسام). وفي العالم الأول (الذر) كان الشهود الأتم، وكان إقرار الأرواح بالوحدانية، وبالعبودية لله، وهو ما يعرف بالتوحيد الشهودي الإلهادي - كما في الآية: «شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولَا الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ»^(١٢) - الذي هو أعلى أشكال التوحيد. وفي الآية أيضاً خطاب الله للأرواح، وحجة الله على العباد، وإثبات للقطرة، وغير ذلك الكثير مما أفاض الصوفية في الكلام عنه، على مر القرون.

يجمع الإمام كل هذه المضامين، وما تشير إليه الآية من دلالات أصلية ودلالات تأويلية، فيجعل الجميع مركزاً في لفظة واحدة، هي: أَلَسْتُ.. ولننظر إلى استخداماته لهذه اللفظة:

في ورقة واحدة من ديوان الإمام تتكرر لفظة «أَلَسْتُ» أكثر من عشر مرات. ففي قصيدة له، بعنوان (لوامح ود السابقة في سكر أهل المحبة) وهو عنوان دال، يقول:

أَهْلُ الْمَحَبَّةِ مِنْ أَلَسْتُ سُكَارَى

لَمَّا لَهُمْ قَدْ أَشْهَدَ الْأَنْوَارَ

يشير الشطر الأول من البيت إلى تلك (السابقة) الواردة في عنوان القصيدة بحيث تصير «أَلَسْتُ» علامة دالة على الزمن الأول، أو بالأحرى: الوجود الأول؛ من حيث هو سابق على الوجود الثاني (وبالمناسبة فهناك وجود ثالث ورابع^(١٣).. إلخ)، فالدلالة الأصلية - هنا - دلالة زمنية، ثم تلحق بها دلالة تابعة؛ إذ إن الشهود في العالم الأول أورت الأرواح المحبة - لما شاهدوا جمال المحبوب - فتلك هي المحبة

وبعد هذه الإطلالة السابقة على الشاعرين، والإلماح إلى طبيعة التكوين الشخصي الذي انطلق عنه شعرهما الصوفي، تبقى لنا إطلالة على عالمهما الشعري، وهي إطلالة - كما أسلفنا - تتيح قدراً لا بأس به من رؤية الشعر الصوفي المعاصر، خاصة أنها رؤية تجمع بين شاعرين بينهما قدر من التقابل بالتضاد، وقد قيل: «والضد يظهر حسنه الضد».

ومع الالتقاء على أرض الشعر الصوفي - أو التواصل معه في الحقيقة - رغم افتراق الدائرتين اللتين يتنسب إليهما كل من الإمام أبي العزائم وأحمد الشهاوي.. كانت تلك الثنائيات:

(١) الترميز الترائي في مقابل التاص.

في شعر الإمام أبي العزائم محاولة للحفاظ على «تقاليد» الرمز الصوفي؛ فهو يؤكد الرموز نفسها التي طالما استخدمها الصوفية الشعراء من قبله، وأشهرها الإشارة بالمحبة العربية (ليلي) إلى الذات الإلهية. وهو رمز لانكاد نجد شاعراً صوفياً، في الفترة الممتدة من القرن السادس الهجري إلى اليوم، إلا واستخدمه؛ بحيث صار هذا الرمز (ليلي)، كما وصفناه، من تقاليد الرمز الصوفي. ويضاف إلى هذه (التقاليد) أشياء أخرى، مثل (الخمر = شراب المحبة الإلهية)، و (السكر = النشوة القلبية بتنزل التجليات) و (الهيكل = الوجود الجسماني)، وغير ذلك مما يتكرر كثيراً في شعر الإمام.

لكن أشعار الإمام احتوت على نمط آخر من الترميز الترائي، أظنه قد انفرد به. وهذا النمط يتلخص في تركيز مضامين ومستويات دلالية عدة في لفظة واحدة، ثم استغلال هذه اللفظة المفردة في تشكيلات عدة يبرز كل تشكيل منها مستوى دلالي معيّن، وتلك الخاصية يمكن تسميتها: الطي والنشر.

وفي الطي والنشر عمليتان؛ تظهر الثانية منهما (النشر) في النص الشعري المكتوب، أما العملية الأولى (الطي) فالمفترض أنها تمت قبلاً، في ضمير المتكلم، بينما يتم (النشر) في ضمير السامع.

والمثال البارز على هذه الخاصية، نراه في لفظة «أَلَسْتُ» التي تكررت كثيراً في شعر الإمام. وهذه الكلمة في

الأولى التى أسكرت الأرواح فى الأزل، ولا تزال تسكر أهل
الولاية إلى الآن. وهذه الدلالة الثانية تتأكد فى بيت آخر من
القصيدة، يقول:

أَنَا مِنْ أَلَسْتُ مُهَيِّمٌ بِجَمَالِهِ

أَنْتُمْ مَسْعَى إِذْ أَظْهَرَ الْإِنْوَارِ

ويقطع النظر عن الصنعة البادية فى استخدام (أنوار)
فى البيت الأول، و (إنوار) فى البيت الثانى، فإن الذى يتأكد
فى الشطر الأول من البيت الثانى هو للمعنى المشار إليه، فيما
سبق، من أن الشهود أوثق محبة. ثم يضاف إلى ذلك
التأكيد على أن ذات الشاعر (الإمام) من الفريق المشار إليه
أولاً (أهل المحبة)، وفى بيت ثالث من القصيدة نفسها سوف
تصير لفظة «ألسنت» دالة على حجة الله على خلقه، ومعياراً
للمرجة الروحية للإنسان فى عالمنا الأرضى. يقول الإمام:

مَنْ لَمْ يَرَ بِأَلَسْتُ نُورَ جَمَالِهِ

لَمْ يَشْهَدْ الْأَنْوَارَ وَالْأَسْرَارِ

وهكذا تصير «ألسنت» هذه المرة فاصلاً بين أهل المحبة
وأهل الشقاوة، بين أهل الأسرار وأهل الحياة القشرية، بين
أهل الله والعوام. واللافت للنظر، هنا، أنه فى كل مرة ترد
«ألسنت» تقترن بذكر الأنوار، وأضيفت إلى الأنوار فى البيت
الثالث الأخير: الأسرار.

والأسرار تورث التفرد بالمعرفة، تلك المعرفة الإلهامية
التي اختص بها الصوفية فى مقابل المعرفة الاستدلالية عند
عوام العلماء والفقهاء. لكن الأسرار أيضاً تورث انغلاق
والحيرة، تلك الحيرة التي ظن البعض أن التصوف خلو منها.
يقول الإمام فى القصيدة نفسها:

الْعِشْقُ عِنْدَ أَلَسْتُ كَانَ مُحَقِّقًا

بُرْهَانُهُ صِرْفًا بِذَلِكَ حَيَارَى

ويقول فى قصيدة تالية (١٤):

حَيَّرْتَنِي أَلَسْتُ حَتَّى تَجَلَّى

لى بمعنى مِنْ مُبْدِئِي وَمُعَيِّدِي

وكأنما الإمام يضع الإشكال فى الشطر الثانى من
البيت الأول، ويكرره فى الشطر الأول من البيت الثانى -

ونعنى: إشكال الحيرة الناجمة عن «ألسنت»، ثم يفصح فى
آخر البيت الثانى عن ارتفاع الإشكال بفضل الله (المبدئ
والمعيد) لكنه لا يوضح كيفية ارتفاعه. فإذا كانت أسرار عالم
الذر، عالم «ألسنت»، قد أورثته الحيرة فى مرحلة من سيره،
فإنه فى مرحلة تالية سوف يتجاوز الحيرة. لكن التجاوز يتم هو
الآخر بِسِرٍّ يودعه الله فى قلبه، سرٌّ يتعلق بمسألة المبدأ والمعاد.

ولا تنتهى عملية التشكيل الدلالي بلفظة «ألسنت» فى
شعر الإمام، ومن أراد مطالعة المزيد فليُنظر فى قصائد الإمام
ليرى كيف تتعدد المستويات الدلالية لهذه اللفظة التي
تحتوى - ضمن الكثير الذى تحتويه - على معنى القبل.
لكننا نودّ، أخيراً، أن نشير إلى أن الإمام فى أحد أبياته قد
تجاوز القبل إلى قبل القبل! ليورثنا نحن - هذه المرة - الحيرة!
فإذا كان عالم الذر هو الوجود الأزلى للأرواح قبل خلق
الأجساد، فما الذى يشير إليه الإمام - إذن - حين يقول:

ذَلِكَ سِرٌّ قَدْ كَانَ قَبْلَ أَلَسْتُ

قَدْ رَأَيْنَا جَمَالَهَا وَحُلَاهَا (١٥)

نأتى - بعد ما سبق - إلى الشهارى وأحاديثه الشعرية،
لنرى كيف تعامل الشاعر، هذه المرة، مع التراث، مع
ملاحظة أن الشهارى كتب أشعاره فى وقت اتسعت فيه
حركة التعامل الأدبى المعاصر مع التراث، خاصة بعد ما
أفاض نقاد البنية فى التناص عن التناسل، فأدت الإفاضة إلى
لفت الأنظار المعاصرة إلى إمكان الاتكاء على الموروث، دور
خرج.

وأشكال التناص - ذلك المصطلح المراوغ - عدة، لكن
ما يجمع بينها هو كونها عملية استيطان نص سابق فى سياق
نص لاحق، بحيث تتولد من هذه العساية دلالات جديدة لا
يمكن استكشافها فى النص الأسبق، وإنما يكون لها فى
النص اللاحق (حضور دلالي) متميز. فكيف تمت عمليات
التناص فى شعر أحمد الشهارى؟

يبدأ تناص الشهارى مع الموروث الدينى والصوفى فى
تلك الصيغة التي اختار أن يصبّ فيها إبداعه الشعرى
(الأحاديث) وقد استوقفت هذه الصيغة «الجرىئة» معظم
الكُتّاب والنقاد الذين تحدثوا عن شعر الشهارى؛ فقال رفعت

سلام في مقال له: «يشير العنوان (الأحاديث) إلى اتكاء التجربة على شكل الأحاديث النبوية، تلك الصياغة اللغوية المكثفة بلا ترهل أو زوائد إنشائية»، ولا أدري من أين جاء رفعت سلام بهذا الحكم على الأحاديث النبوية. ففي الحديث الشريف روايات مطولة ذات طابع إنشائي بارز، كحديث النبي إلى زوجاته وتمثله بحكايات العرب. ويبدو أن هذا الحكم استند إلى ما يسمى بالحديث المشهور، الذي تكون صيغته في الغالب موجزة. وتساءل إدوار الخراط في مقاله المذكورة:

«لماذا إذن صيغة الأحاديث؟ هل هذا نوع من المتنبي المعاصر؟ أيعني هذا أن الشاعر وريث النبي؟ إن استقراء (شعر الشهاوي) لا يؤيد هذا الافتراض، بل على العكس، ينفيه».

ولا أدري ماذا سيقول إدوار الخراط عن نبوءات الشهاوي، مثل قوله في (حديث) ألقاه في معرض القاهرة الدولي للكتاب، يناير ١٩٩٢، مانعه:

«والبيوت التي عشتُ

سوف تنشر أسرارَ نومي

وتتلكو على الناس قرآني

وأسفاراً من العشق الحلال».

بل، ما الذي يمكن قوله بصدد «تصريح» الشهاوي في السفر الأول من أحاديثه:

«حالي يترجمني إلى لغة تقول ولا تقول

تقول بانني ولد رسول

تقول بانني وطن جميل».

أعتقد أن المسألة بحاجة إلى تناول أعمق لكيفية تعامل الشهاوي مع تراثه، أو - بعبارة أخرى - كيفية تناصه مع الموروث. مما لا شك فيه أن تأمل أشعار أحمد الشهاوي، وإنضاجها في نفس القارئ على نار هادئة، يكشف عن وعيه الواسع بالتراث، وإحاطته بكثير من جوانبه. ومع هذا الوعي وتلك الأحاطة، بالإضافة إلى حساسية الشهاوي اللغوية، وشعره المرفف بالسياق؛ كل ذلك اجتمع، فجعل الشهاوي

- ربما بطريقة لاشعورية - يعمد إلى إبراز النص التراثي الذي لا يتقوم بذاته، بل بنص آخر ينضاف إليه. وعن طريق الإضافة، أو إشباع الدلالة، يتحدد سياق النص التراثي الأصلي. ودون الإضافة أو الإشباع يكون النص في حالة من التشظى، تؤمله لإنتاج نص جديد. ولنضرب أمثلة:

في النص الأصلي (الأحاديث الشريفة) لا تتحدد دلالة لفظي (حديث - أحاديث) بحيث تقع على كلام النبي ﷺ إلا عن طريق الإضافة، فيقال: الحديث النبوي - الحديث الشريف - علم الحديث - مصطلح الحديث.. إلخ. أما لفظة (حديث)، بذاتها، فلا تقع لها دلالة مؤكدة على الأحاديث النبوية، فمن الممكن أن تنصرف إلى دلالات أخرى، بحسب الإضافة، فتكون مثلاً: حديث عيسى بن هشام - حديث الأولين - حديث الناس.. وهكذا. ثم تظهر براعة الشهاوي حين يجعل عنوان ديوانه (الأحاديث) دون إضافة، ليفسح المجال أمام تولد دلالات متعددة في نفس القارئ، نظراً لأنه ترك اللفظة في حالة التشظى، دون إتمام بعدها الدلالي! وبذلك يظهر أن الشهاوي لا يؤكد صلة (أحاديثه) بالأحاديث النبوية، ولا ينفيسها في الوقت نفسه. ومع هذا، فالشهاوي - على جرأته المراوغة البديعة - يظل أقل جرأة من شعراء الصوفية الذين اتكأوا على صيغة الحديث النبوي، واستخدموا اصطلاحاته دون مواربة في سرد حديثهم الخاص؛ حديث المحبة - مثلاً - في قول عبد الكريم الجيلي (المتوفى ٨٢٦ هجرية) في قصيدته المسماة بـ «الثرثرة الوحيدة»:

بَلِّغْ حَدِيثًا قَدْ رَوَتْهُ مَدَامِي

إِذْ عَنَنْتُهُ مُسَلْسَلًا فَيَضَاثُ

أَسْنَدُ لَهُمْ ضَعْفِي وَمَا قَدْ صَحَّ مِنْ

مُتَوَاتِرِ الْخَبَرِ الَّذِي جَرِيَاثُ

يَرْوِيهِ عَنْ عِبْرَاتِهِ عَنْ مُقْلَتِي

عَنْ أَضْلَعِي عَمَّا رَوَتْ نِيَوَانُ

عَنْ مَهْجَتِي عَنْ شَجْوَاهَا عَنْ خَاطِرِي

عَنْ عِشْقِهِ عَمَّا حَوَاهُ جَنَانُ

عَنْ ذَلِكَ الْعَهْدِ الْقَدِيمِ عَنِ الْهَوَى

عَمَّنْ مَمُورُ رُوحِي وَمَنْ سَكَّانُهُ (١٦)

والمثال الآخر الشاهد على تعامل الشهاوى - ذلك التعامل البارع - مع التراث، هو ما يظهر من استخدامه فى قصيدة معرض الكتاب السالفة الذكر (١٧)، لآية قرآنية. الآية فى أصلها تقول: «يا أيها المزمل قم الليل إلا قليلاً، نصفه أو انقص منه قليلاً، أو زد عليه ورتل القرآن ترتيلاً» (١٨). فى النص القرآنى نجد مخاطباً وأداة خطاب (يا أيها المزمل)، ثم نجد الخطاب (قم الليل)، يليه إشباع للدلالة بحيث يتقيد قيام الليل فى (إلا قليلاً) أو (نصفه) أو (انقص منه قليلاً) أو (زيادة على النصف)، وكلها وجوه محتملة لقيام الليل.

يأتى شعر الشهاوى ليفجر النص إلى شظايا، فيترك أداة المخاطبة ويترك المخاطب، ويستبقى الخطاب (قم الليل) ويترك الإشباع الدلالى المقيد للخطاب، فيورد الخطاب ذاته «النص» مع إشباع جديد يولد دلالة جديدة فى سياقه الخاص.. الخاص بالشهاوى الذى يقول:

«قم الليل كله

قس النار والطين

ولا تقس أحداً عليها.

وقد أتاحت عملية التفجير للنص الأصلى الجمع بين شظايا نصوص متباعدة، فإذا كان السطر الشعري الأول هنا قد استدعى الموروث الدينى متمثلاً فى اللفظ القرآنى (قم الليل)، فإن السطر التالى له - مباشرة - استدعى نصاً مغايراً، من قلب الفلسفة... هو قول نيتشه: لقد صنعت الإله من ترابى ونارى! فترى الشهاوى بعد تفجيره لعبارة نيتشه، يستبقى التراب والنار، أو النار والطين (مكونات الإنسان، ورمز ارتباطه بالأرض وبالسما، وتردده بين الحس والعاطفة)، ويستبعد مسألة صنع الإله؛ وفى النهاية، يكون قيام الليل، كله، لقياس النار والطين، أو الوزن النوعى لذات الشاعر بين نزوعه السماوى (النار) ورسوخه الأرضى (الطين)، وكلاهما من عناصر تكوين ذاته.

والأمثلة على ما سبق، فى شعر الشهاوى، كثيرة. لكنه - والحق يقال - لم يكن على القدر نفسه من البراعة فى بعض الأحيان. ففى القصيدة المذكورة نفسها، نرى الشهاوى وهو يقطع سياقه الخاص، وإيقاعه الشعري، ولفظه الشفيف؛

فيشق القصيدة - من منتصفها - ويضع بقلبها من شعر (رابعة المدوية) قولها:

أَلَا لَيْتَ مَا بَيْنِي وَبَيْنَكَ عَامِرٌ

وَبَيْنِي وَبَيْنَ الْعَالَمِينَ خَرَابٌ

فهل يريد الشهاوى - عامداً - أن يطيح بينة قصيدته، فيكسر إيقاعها الداخلى وموسيقاها، علاوة على تشتيت الرؤية، أم تراه قد أراد التوحد مع عشق رابعة، بعمل اقتران بين نصه الخاص ونص رابعة، دون المزج بينهما؟ على أية حال، فالشهاوى لم يتفرد عن الإمام أبى العزائم فى هذه العملية التى يمكن تسميتها (التحول المفاجئ) فى سياق القصيدة، فالإمام أيضاً، كثيراً ما يفاجئنا فى القصيدة الواحدة بتحول آخر - مقصود - هو تحويل البحر العروضى إلى بحر آخر، مع الحفاظ على القافية وتلك مسألة أخرى، نرجئها إلى حين الكلام على تقابل الشاعرين بالتداخل.

(٢) الفقر فى مقابل اليتيم

للمصوفية، الأواخر والأوائل، مفهوم خاص للفقر.. فهو عندهم - باختصار - الافتقار التام إلى الله، وخلع الشعور بالإلانية فى مواجهة الذات الإلهية. والفقر هو طريق الأولياء إلى الله يقول البسطامى :

«عبدتُ الله أربعين سنة، فنوديت إذا أردت أن تأتى إلى، فسأت إلى بما ليس فى، فقلت: «سبحانك وما ليس فيك؟» قال: الفقر» (١٩).

والفكرة هنا، أن افتقار الصوفى وتخليته ذاته عن كل ما سوى الله يفسح المجال أمام قبول التجليات الإلهية. وهذا حال فريد، معناه غاية فى الدقة، فالصوفى - فى الحقيقة - فقير، فقط، تجاه الله.

ومر علينا، فيما سبق، أن الإمام كان ثائراً بالمفهوم السياسى، معارضاً لسلطة الملك فؤاد ورغبته فى الخلافة المظهرية التى ينشدها للتجمل فحسب! فلتنظر إلى هذا الإمام الثائر المعارض وهو يصور نفسه - تجاه الله - فى مقدمة كتابيه (أصول الوصول لمعية الرسول) و (شراب الأرواح من فضل الفتح) ما نصه:

«أنا العبد، الخويدم، المسكين، المنكسر القلب، المضطر ... محمد ماضى أبو العزائم؛ الخوف قوامه، والذل حليته، والرغبة باطنه، والرغبة ظاهره، الحيرة رداؤه، والصبر أنيسه .. والتسليم مذهبه».

ذلك هو (الفقر) الذى كان محركاً من محركات شاعرية الإمام، وطابعاً عاماً خلف أبياته الشعرية بأسرها، خاصة تلك «الاستغاثات» التى تحتشد فى ديوانه، كأن يقول وقد تضاءلت ذاته لأبعد الحدود، فاختار من اللفظ أيسره، بلا صنعة:

رَبِّ مُضْطَرٍّ فَقِيرٌ عَائِلٌ

خَائِفٌ، وَعَمِيمٌ فَضْلِكَ سَائِلٌ

رَبِّ رَضْوَانٍ وَفَضْلٍ قَصْدُهُ

وَهُوَ عَبْدُ السُّوءِ غِرٌّ جَاهِلٌ

أَنْتَ مُعْطٍ بَلْ غَفُورٌ مُنْعِمٌ

لِلْمُسِيءِ لَدَى الْإِنَابَةِ قَابِلٌ (٢٠)

ومع عمق الشعور بالفقر وضمحلالات الذات تجاه الوجود الإلهي، يتزايد فى شعر الإمام شعور آخر، هو المعجز والذل لله، ويتعاطف إحساسه بذنوبه (بالمناسبة) فالذنب فى شأن الأولياء ليس كمثله بالنسبة إلى العوام، فانصراف خاطر الولي - مثلاً - لحظة عن ربه، ذنب عظيم، وهنا يقول الإمام:

ذنوبى برهاني على العجز والذل

وعجزى وذلى يدعوانى إلى الوصل (٢١)

وفى آخر البيت يرد مفتاح الخروج من حال الفقر، وما يستتبعه من ذلة ومسكنة وعجز وشعور مبالغ بالذنب، فيكون هذا المفتاح هو (الوصل)، والوصل - عند الصوفية - لا طريق له إلا المحبة والعشق.

مع المحبة، يأخذ شعر الإمام وجهة جديدة، فيستند إلى تراث الغزل الصوفي السابق، ويتخير من أرق الألفاظ ما يناسب رقة حال المحبين .. وذلك ما يظهر فى قصائد عدة للإمام، منها هذان البيتان:

مَا النَّارُ إِلَّا حُبٌّ وَزَفِيرُهَا

فِي بَاطِنِي مِنْ نُورِ آيَةِ حُسْنِهَا

نَارُ الْمَحَبَّةِ كَمْ أَذَابَتْ غَيْرَهَا

وَأَخُ الْمَحَبَّةِ لَا يَمِيلُ لِغَيْرِهَا (٢٢)

وتتزايد حدة اللغة فى شعر الإمام حين ينتقل من المحبة إلى العشق. وذلك أمر طبيعي، فللعشق - كما يقول ابن عربى - التهاب (٢٣). فلا بد للغة العشق - أيضاً - أن تلتهب، فيكون التأوه:

أَوَاهُ تَنُمُّوْا لَهْفَتِي وَصَبَابَتِي

وَتَأْلُهِي لِحَقِيقَتِي وَكَمَالِي

عَجَبًا مِنَ الْمَعْشُوقِ مَنْ هُوَ عَاشِقٌ

أَنَا لِمَوْصَفِي أَمْ أَنَا لِكَمَالِي

عِشْقٌ وَمَعْشُوقٌ وَعَاشِقٌ جُمِعَتْ

مِنْ غَيْرِ فَنَصِلُ يُرَى وَوَصَالٌ (٢٤)

وهكذا تتحد الذات العاشقة بالمعشوق، يلتحمان بالعشق، فلا يصير للوصال، الذى كان أملاً، وجود. وعلى هذا النحو يخرج الإمام فى شعره من مرتبة الولاية، بالحب ثم العشق.

ونأتى - مرة أخرى - إلى الشهاوى، فنراه يهدى السفر الأول من ديوان الأحاديث إهداءً يصفه بأنه (خاص جداً) فيقول: «إلى نوال عيسى.. حديث الأحاديث، وآية الآيات». وفى بداية (كتاب العشق) إهداء كالسابق - خاص جداً - يقول: «إلى نوال عيسى.. فاتحة الكتاب، وسدرة منتهى العشق».

هاهى، إذن، نوال عيسى، تأتى دوماً فى مفتتح الإبداعات الشعرية - والنثرية - للشهاوى الذى يجعلها - بما يضيفه الإهداء من قداسة - بمثابة البسملة. ونوال عيسى هى والدة أحمد الشهاوى التى تبتسم منها صغيراً، فانغرس اليتيم من يومها فى نفسه، وأورق أحزاناً وارقة تظلل إبداعاته.

ويظل اليتيم يلاحق الشهاوى حتى يكتمل بفقدان الأب، فيتضاعف عنده - هو الآخر - الإحساس بتضاؤل

الذات وانفساح العالم. ولذا، نراه دائم الوصف لنفسه بوصف (الفتى) فيقول في «حديث الفتى»:

«بين اندفاقة مائها

وطلوع ماثل للسماء

هذا انشغالك أيها الولد الحزين».

ثم يقول:

«هي غفوة أم صحوة أم دفقة

أم طلعة أم رحلة»

هذا، «وَأَلْكَ يَا فَتَى».

وأشعار الشهاوى، ونثره الشعرى، لا تكاد تخلو من وصف نفسه بصفة (الفتى) التى يمكن النظر إليها من زاوية «مفتوة» التى استقرت دلالاتها فى التراث العربى، كمجموعة من الفضائل الخلقية - تناظر ما يعرف فى التراث الأوروبى بأخلاق الفروسية - لكن هذه الزاوية لا تفسر الرمز كله. ففى أشعار الشهاوى ما يؤكد أن (الفتى) دال على مرحلة عمرية، لا على خلق معين؛ فانشعر بجمع فى رؤيتنا لذاته بين لفظى «فتى - ولد»، وقد مر علينا لانة تقول بأنى ولد رسول.

وهذا الشعور الجارى باليتم، وإحساس الذات بأنها تواجه - دون عون - هذا العالم الفسيح، هو ما يفسر تعمق الشهاوى، على مستوى النص الشعرى، بالألم (نوال) وهو ما يفسر احتجاجة إلى حنان يعادل حنان الكون. يقول الشاعر فى «حديث الغيم»:

«غمامة حطت على كفى، وألقت حملها

قالت: كل ما بى، ليس لى

نصف لارضكمو.. يغير شكلها

ونصف للفتى أحمد.. يعيد لقلبه بعض الأمان».

ومثلما خرج الإمام أبو العزائم من مقام الفقر إلى درجة القرب، بالعشق، فبالعشق - أيضاً - يخرج الشهاوى من حال اليتم ليواجه العالم، ويجعل من نفسه داعية للعشق، ويكتب (كتاب العشق) فيجعل فيه نصاً بعنوان: «ما بين

عشقى وانتظارى، ممات!» ثم يكشف فى لحظة إشراق - مستنداً إلى نص حديث نبوى - أن:

«من عشق، فغف، فشف»

فذاب فآب إلى زمرةتنا.. ثاب

فأسكنه الله سماءه، وسما به».

وقد وردت الدعوة للعشق - أيضاً - فى شعر الإمام أبى

العزائم: حيث يقول:

عَلُّوا عَزَائِمَكُمْ وَهَيَّا وَاعْشَقُوا

لَتُشَاهِدُوا عَدَنَ الْجَنَانِ وَحُورَهَا

لكن العشق عند الإمام منصرف إلى الجمال الإلهى، فهو عشق روحى يضاد - بنزوعه التجريدى - العشق الذى يدعو إليه الشهاوى ذى النزوع الحسى المتمثل فى أشعاره الأخيرة فى صورة رمز (الماء) الذى يكتب فى سياق أحاديث الشهاوى دلالات جسدانية.. ومع ذلك، فكثير من مشاهير الصوفية قد أشاروا إلى أن العشق الحسى طريق للعشق الإلهى. وهى نقطة دقيقة، ليس هنا موضع الخوض فيها، وقد تناولناها فى موضع آخر^(١٥).

*

ولا تزال هناك الكثير من التقابلات التى تظهرها المقارنة بين شعر الإمام أبى العزائم وأحمد الشهاوى.. فإذا كانت التقابلات التى ذكرناها هى تقابلات (التضاد)، فإننا - إذا استعينا أصلاً بالمنطق الأرسطى - سنجد بينهما تقابلاً بالتداخل وتقابلاً بالتناقض. فمن تقابلات «الداخل: الوطن المحلى عند الإمام / الوطن الأجنبي عند الشهاوى» - الذات العارفة عند الإمام / الذات الشاعرة عند الشهاوى» - الخروج من أسر العروض عند كليهما.

ومن تقابلات التناقض التى تكشف عن افتراق تام فى الرؤية المستترة خلف شعر الإمام الشهاوى نقبض: الروح / الجسد - التأسيس / الثورة - الوفرة / الرهافة. ففى مقابل رؤية الإمام للجسد فى إطار الروح، بوصفه هامشاً لها، يرى الشهاوى الروح خلال عملية الغوص فى الجسد. وفى مقابل التأسيس على ثوابت الماضى عند الإمام - متمثلة فى الشريعة - نجد الثورة على الماضى والحاضر عارمة فى شعر الشهاوى.

إحالة لا بأس بها على ساحة الشعر الصوفي المعاصر - على أن نعود إلى استكمال المقارنة بين الشاعرين في كتابنا الذي نعده، من زمن، حول تطور اللغة الصوفية، حيث نخصص الفصل الأخير منه للشعر الصوفي في العقود الأخيرة من هذا القرن.

في مقابل الوفرة الشعرية عند الإمام، نجد شعر الشهاوي هيباً عريلاً في لفظه، حاداً في معناه.

والكلام على هذه التقاربات الأخيرة، تفصيلاً، حديثه سنول. ونبدأ، وسرف نكتفي بما ذكرناه هنا - لعله يكون

الهوامش :

١. راجع مذكراته عن خصائص الشعر الصوفي في مقدمة تحقيقنا لديوان عبد القادر الجيلاني (طبعة إدارة الكتب والمكتبات بـ... سنة أخبار اليوم، ١٩٩٠) ص: ٦ - ١٣.

٢. خصص من الشيخ إبراهيم حمص القادري وشعره، يمكن الرجوع إلى شعر الأخير من كتابنا شعراء الصوفية المجهولون، سواء في طبعته الأولى التي صدرت عن مؤسسة أخبار اليوم ١٩٩١، أو طبعته الثانية المخرجة التي صدرت عن دار الجيل، بيروت، هذا العام.

٣. عبد المصطفى شقرف - الإمام محمد ماضي أبو العزائم - حياته وجهاده وآثاره، عندهم الإمام محمد الفحام، ص: ٢٢٤.

٤. الإسلام وطن، عنوان لأحد كتب الإمام. صدر مؤخراً في طبعة فاخرة عن مطبعة الشريعة العربية (دار الكتاب الصوفي)، وهو أيضاً عنوان المجلة الشهرية التي تصدرها الطريقة، وهي مجلة ذات طابع صوفي وحياسي في الوصف نفسه.

٥. من كتب الإمام المنشورة: أسرار القرآن (عدة أجزاء) شراب الأرواح - مناسخ الوصول - النور المين - الإسلام نسب - كتاب الجفر - الطريق إلى الله - الطهور المندار - السراج الوهاج - مشارق البيان - دستور آداب الملوك.. بالإضافة إلى نص مسرحي بعنوان: محكمة الصلح الكبرى، ومجموعة قصصية نشرت مؤخراً بعنوان: دروس في قصص.

٦. كتب الإمام مقالاته في مجموعة الصحف التي أصدرها في الربع الأول من هذا القرن، وهي صحف: الفاع - المدينة المنورة - السعادة الأبدية، كما كان ينشر بعض مقالاته في المجلات الإسلامية التي كانت تصدر آنذاك.

٧. هناك - على أقل تقدير - بضعة آلاف من قصائد الإمام. ومريدوه وأتباعه الحاليون يؤكدون أن له نصف مليون قصيدة، وقد جمعت هذه القصائد مؤخراً في ديوان بعنوان: ضياء أهل القلوب من فضل علام الغيوب. وهو الديوان الذي صدر منه - حتى الآن - ثلاثة مجلدات ضخمة.

٨. بالإضافة إلى كتاب عبد المصطفى شقرف المذكور فيما سبق (الإمام محمد ماضي أبو العزائم - حياته وجهاده)، له أيضاً كتاب: أبو العزائم وآثره

في التصوف المعاصر. ولحمد يوسف حمودة، كتاب: منهج التربية عند الإمام أبي العزائم. ولختار أبي العزائم كتاب: الوجدانيات مع تأملات أبي العزائم الصوفية. وقد نوقشت في العام الماضي - ١٩٩٢ - رسالة ماجستير بآداب سوهاج، قدمها سري محمد حسن بعنوان: آثار محمد ماضي أبي العزائم الشعرية.

(٩) إدوار الخراط: عن الفلق الصوفي المعاصر (مجلة فصول - صيف ١٩٩٢، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني)، ص: ٣٠٧ وما بعدها.

(١٠) انظر السلمي: المقدمة في التصوف وحقيقته، تحقيق: يوسف زيدان، (مكتبة الكليات الأزهرية ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م)، ص: ٣٢.

(١١) ابن الفارض: الديوان، تحقيق: عبد الخالق محمود، (دار المعارف - القاهرة ١٩٨٤)، ص: ٢٣١.

(١٢) سورة آل عمران، آية ١٨.

(١٣) الوجود الثالث عند الصوفية هو (عالم البرزخ) الذي يكون بعد الموت حتى يوم الحشر.. وفي يوم الحشر يكون الوجود الرابع، وهكذا.

(١٤) انظر نص القصيدة في المجلد الأول من ديوان ضياء القلوب، ص: ١٤٦، ١٤٥.

(١٥) نبيت من قصيدة بعنوان: من كنوز أسرار مبدأ الحال قبل ألت (الديوان ١٤٧ / ١).

(١٦) انظر نص القصيدة بكتابنا: عبد الكريم الجيلاني فيلسوف الصوفية، (دار الجيل - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٢) ص: ٦٨، وما بعدها. ويلاحظ في أذياب المذكورة أن الجيلاني استخدم من مصطلحات الحديث الشريف، على الترتيب، ما يلي: الإبلاغ، الرواية، النعمة، المسلسل (= الحديث الذي اتصل بساده)، الإسناد، الصحيح، المتواتر، الخبر وبخصوص دلالة كل مصطلح من ذلك، يمكن الرجوع إلى: المختصر في علم الحديث النبوي، لابن النقيس - تحقيق: يوسف زيدان (الدار المصرية اللبنانية - القاهرة ١٩٩١).

(١٧) ورد نص القصيدة في السفر الثاني من الأحاديث، وهي بعنوان: حديث الغريب.

(١٨) سورة المزمل، آيات ١ - ٤.

(٢٣) ابن عربي: الفتوحات المكية، طبعة دار الكتب العربية، المجلد الرابع، الفصل ٥٥٩.

(٢٤) من قصائد الإمام المخطوطة.

(٢٥) راجع مقدمة تحقيقنا لكتاب فوائح الجمال لنجم الدين كبرى، (نشرة دار سعاد الصباح - القاهرة ١٩٩٣)، ص ٥٠ وما بعدها.

(١٩) السهجلي: النور من كلمات أبي طوفور = البساطي (نشره عبد الرحمن بدوي في كتابه: قطرات الصوفية)، ص ١٦٢.

(٢٠) أبو المزالم: ديوان ضياء القلوب، ١٠٦٠ / ٣.

(٢١) أبو المزالم: ديوان ضياء القلوب، ٦٢٥ / ٢.

(٢٢) الأبيات من قصيدة مخطوطة لم تنشر بعد في ديوان الإمام الذي تصدر أجزاءه تباعاً.





فيسواقا شيمبورسكا

فيسواقا شيمبورسكا

نوبل ۱۹۹۶

فيسروا ثا شيمبورسكا

شاعرة بولندا

الحائزة على جائزة نوبل فى الآداب عن عام ١٩٩٦

دوروتا متولى*

سمات الشعر البولندى المعاصر

منذ نصف قرن من الزمان ينحو الشعر البولندى منحى ومساراً متطورين، فيستغل النماذج الشعرية وموديلات سنواتها المبكرة ومتغيراتها ليثريها بنماذجها وطرزها الجديدة، ومنابعها الأصيلة التى يبدعها العالم الشعرى.

وحول الشعر البولندى ما بين الحربين (١٩٢٠ - ١٩٣٩) يقال إن الشعر فى بولندا استطاع أن يربنا تعددية أدوار الشاعر، وتمكنه من اقتحام المجهول الذى لم يكن بمقدوره التعبير عنه مبكراً. بذت هذه المهارة فى تضاعف الأساليب والصيغ التى بدت فى تلك الروح الغنائية التى نلاحظها، كذلك، فى زمتنا لحاضر. فالشعر الحديث لا يعرف موضوعات لم تكن من قبل شعرية، وبمقدور حدائق

* كاتبة بولندية مقيمة بالقاهرة وأمال. ترجمة: هناء عبد الفتاح.

الشعر أن تتعرف على مختلف المشاعر الإنسانية، وتباين المواد المطروحة، والتعرف عليها عبر قيمتها الفنية. فالكشاف الشعر الحديث فى بولندا لكل صياغة شعرية جديدة، واستعداده للتعبير عن الوجود الإنسانى، مع اختلافه وتنوعه، ما يلبث أن يصبح سمة هذا الشعر الجديد وتميزاً له.

فضلا عن ذلك، فإن الشعر البولندى المعاصر يعبر عن شعوره المتزايد من أن اللغة وسيط ينجح فى امتلاك وجوده المستقل. فاللغة لا تعبر، ولا توصل خبرة فقط، بل تغلو اللغة - بهذا المفهوم - ظاهرة لنفسها، حيث تبدع بنفسها، وتتواصل مع واقعها الذاتى.

فى زمتنا، نحن فى حاجة إلى الخيال، اقتراباً من فعل تسمية الأشياء. وهو - فى ظنى - دور له أهميته فى عصرنا هذا أكثر من أى وقت مضى. فالعالم الواقعى الخارجى ينجح عندما يقوم تحت شرط أن يكون دستوراً فى مواجهة الخيال

الإبداعى، ويتوقف عن أن يصبح مُراجِعًا، لأهمية الحقيقة التى يتناولها. إذن، فالعنصر الجوهرى لتكوين بنية الشعر هو اللغة، باعتبارها ظاهرة مستقلة.

إن تنوع الأساليب، وتباين الميراث الأدبى يخلقان مصاعب ليست بضميلة، عندما نقوم بتصنيف محاولات الشعراء البولنديين. فنسق كهذا، وتنظيم مثل ذاك، يمكن تشييدهما بوسائل مختلفة؛ استناداً على معايير متباينة. وبعد معيار الأسلوب، هنا، أكثر هذه المعايير سهولة، اعتماداً على مبدأ التضاد: الشعر الكلاسيكى / الشعر التعبيرى.

وستكون واحدة من هذه الطرق، آنذاك، النموذج الشعرى الذى تسيطر عليه التعبيرية المثقلة بالقيم الأخلاقية والانطباعات الفكرية ولغة البيان؛ ذلك الشعر المتضمن استمراراً لنسق القيم، باعتبارها أمراً مشروطاً يتفهمه متلقو هذا الشعر.

أما الطريق الآخر «المضاد» للطريق السابق سيكون النموذج الشعرى الذى يعامل باعتباره محاولة، للتعبير الفردى عندما يغدو هدف الشعر رد فعل بعينه؛ لاستخراج كل ما هو ممكن من إمكانات القدرات التخيلية واللغوية، بينما يصبح عالم الشعر منطقة داخلية مستقلة. فأساس المعيار يكمن فى قوة الكتابة وأصالتها.

لقد رُسمت للشعر البولندى المعاصر أطر تيار معين تسير تجاه التراث الكلاسيكى، ويسمح معه بتشديد تضاديات مشابهة. يتضمن هذا التيار أجيالاً من الشعراء، تربط فيما بينهم خبرات تاريخية متنوعة، يمكن لنا أن نضمناها إنجازات الشاعر البولندى الأشهر تشيسواف ميوش^(١). أما الشعراء الذين يقفون على التضاد مع هذا التيار، وهم أنصار التيار التعبيرى بمعناه الواسع، فيمكن لنا أن ندخل فى قائمته إبداعات الشعراء التاليين: بيرون بياويشفسكى^(٢) وتيميتاوش كاربوفيتش^(٣). لكن الطراز المستقل، فهو طراز لا يقترب من أى تيار من تيارات الشعر البولندى. إنه ذلك التيار الذى تمثله الشاعرة البولندية: فيسوافا شيمبورسكا Wislawa Szymborska التى حازت على جائزة نوبل فى الأدب لعام ١٩٩٦.

المتضاحكون، المحتضنون أنفسهم بأنفسهم
فلنحاول إذن البحث، عن اتفاق؛
مع أن كل منا يختلف، عن الآخر
كنقطتى ماء صاف.

(مقطع من قصيدة «لاشى مرتين». عام ١٩٨٠)
كتب أعضاء لجنة منح الجائزة فى الأكاديمية الملكية السويدية أسباب منحهم هذه الجائزة إليها: «إن فن الشعر عند شيمبورسكا ذو خصوصية، يمنحها - بوضوح - هذا المقطع من قصيدتها «لاشى مرتين» عام ١٩٨٠^(٤).

حول سيرة الشاعرة الذاتية:

إذا اقتفينا أثر صفحات كتاب: (أمسيات مؤلفة)
لشاعرتنا البولندية، فمن المفيد لنا اكتشافها عبر قصيدتها
المعنونة: «كتابة السيرة الذاتية»:

ومهما كان العمر طويلاً
فعلى السيرة الذاتية أن تكون قصيرة
الالتزام بالخلاصة وتصنيف الحقائق.
المناظر الطبيعية للبلدان؛ عناوين
وتهتز الذكريات فى توارىخ ثابتة.

ولدت فيسوافا شيمبورسكا عام ١٩٢٣ بمدينة (كورنيك) الواقعة وسط بولندا. ومنذ عام ١٩٣١ وهى تسكن المدينة البولندية الثرية «كراكوف» - عاصمة بولندا القديمة - حيث قضت فترة الاحتلال الألمانى النازى فى الحرب العالمية الثانية. وأنهت دراستها الثانوية، أثناء الحرب، بمدرسة ثانوية سرية تابعة لمدارس تنتمى إلى حركة العلم والتنوير تحت الأرض. ورفى السنوات (١٩٤٥ - ١٩٤٨) تدرس علوم وفقه اللغة البولندية، وكذلك العلوم السوسولوجية بجامعة يا-جيلونسكى^(٥).

مارست الكتابة الأدبية فى المجلة الشهرية البولندية (الحياة الأدبية) منذ عام ١٩٥٣، حيث كانت تشرف على

(*) كتبها فى اللحظة التى اشتملت فيها حركة «التضامن» المعروفة.

قسم الشعر بالمجلة، وتقوم بتحليل الكتب الأدبية، والإعلان عن قيمتها.

في سنوات الأربعينيات بدأت شيمبورسكا أولى إبداعاتها الأدبية، لكن هذا الإبداع الأول لم يكن شعراً، بل روايات قصيرة تكتبها لنفسها!! كما تؤكد شاعرتنا. ويمرور الوقت تقصر أطوال هذه الروايات وتقتصر حتى تصل سطور كل قصة على حدة إلى عشرة سطور. وفي عام ١٩٤٥، تنشر لها أول قصيدة بعنوان «أبحث عن كلمة»، لتتوالى كتابة القصائد وتتابع الدواوين الشعرية.

كان الديوان الأول لها بعنوان (لهذا نحيا)، وقد أصدرته الشاعرة عام ١٩٥٢.

الديوان الثاني: (أسئلة أسألها) ١٩٥٤.

الديوان الثالث: (مناشدة إلى بيتي Yeti) ١٩٥٧.

الديوان الرابع: (الملح) ١٩٦٢.

الديوان الخامس: (الأفراح المائة) ١٩٦٧.

الديوان السادس: (كل حادث طارئ) ١٩٧٢.

الديوان السابع: (كم كبير) ١٩٧٦.

الديوان الثامن: (الناس فوق الجسر) ١٩٨٦.

الديوان التاسع: (النهاية والبداية) ١٩٩٣.

وصدرت لفيسوافا شيمبورسكا مجموعات شعرية منتقاة من مختلف دواوين أشعارها، وهي على الوجه التالي:

- (أشعار مختارة) عام ١٩٦٤.

- وتظهر لها مجموعة تحت العنوان نفسه عام ١٩٧٣.

- (أشعار) وهي مجموعة من قصائدها الشعرية التي تغطي الفترة من (١٩٧٠ - ١٩٨٧).

- (أمسيات شعرية) عام ١٩٩٣.

ويمثل الطابع الغنائي أشعار مؤلفته أصدق تمثيل في ديوانها (مناشدة إلى بيتي) التي صدرت عام ١٩٥٧. وترجم هذا الديوان إلى عدد من اللغات الأجنبية، مع مقدمة للقراء في كتاب (مقتطفات الشعر البولندي) الذي أصدرته كل من إيطاليا وأمريكا وفرنسا وروسيا والمجر في دواوين شعرية للشعراء البولنديين قائمة بذاتها. وفي عام ١٩٨٤ ظهرت

الترجمة الإنجليزية لأربع وثمانين قصيدة شعرية للشاعرة ف. شيمبورسكا حررها كل من: ماجنوس كرينسكى Magnus Kryncki و روبرت ماجوير Robert Maguire تحت عنوان (الأصوات - المشاعر - الأفكار - Sounds - Feelings - Thoughts)

إن قائمة الجوائز التي استحقتها الشاعرة عن جدارة عن أعمالها الإبداعية الأدبية هي على الوجه التالي:

- الجائزة الأدبية لمدينة كراكوف عام ١٩٥٤.

- جائزة وزير الثقافة والفنون عام ١٩٦٣.

- جائزة «جون» في فرانكفورت عام ١٩٩١.

تتوج جوائزها بجائزة نوبل هذا العام.

فالشاعرة شيمبورسكا هي الرابعة في بولندا التي تحصل على هذه الجائزة الكبرى، وهي في الوقت نفسه أول امرأة حاصلة على جائزة في الأدب. كان الحاصلون قبلها ثلاثة أدباء بولنديين هم: هنريك شينكييفيتش^(٥) عام ١٩٠٥، عن أعماله الروائية. ومن بعده فواديسواف رايمونت^(٦) عام ١٩٢٤ عن روايته (الفلاحون). وكذلك الشاعر تشيسواف ميوش^(٧) عام ١٩٨٠ عن إبداعاته الشعرية.

بدايات إبداع الشاعرة في الفترة ١٩٤٥ - ١٩٥٧

تعد فيسوافا شيمبورسكا من أهم الشاعرات الأوروبيات. وإذا أردنا اقتراح تعريف للمسمة الرئيسية الغالبة على إبداعاتها الشعرية، فسنجد أنفسنا واقعين - لا محالة - في مأزق. فكيف يمكن لنا تحديد وزن هذه الحقيبة الضخمة من الإبداعات الشعرية التي تتجسم عناء التعبير الإنساني، بطابعه الفلسفي والوجودي الذي يصيغ أبيات أشعارها بصيغته. فشاعرتنا لا تقف على رأس قائمة الشعراء البولنديين المنتجين شعراً على المستوى الكمي.

تؤكد شيمبورسكا أنها تكتب أشعارها، لتكون قارئتها الأولى! بل تقوم بتصنيفها، ثم تحكم عليها، لتطلقها حرة - بعد ذلك - لتلقيها:

إنني أكتب لنفسى. عندما أنهى قصيدة شعرية، أضعها في خلف مكتبي، فترقد ساكنة بلا حراك

فترة من الزمن؛ لأعيد قراءتها من جديد. فإن بدا
عليها السذاجة، أو ضالة الشأن، عندئذ تموت
هذه القصيدة، وأحكم عليها بالموت، فهي لم
تعد نجيا بالنسبة لى^(٨)

لمحاولة فهم شعر شيمبورسكا، علينا إذن أن نتعرف على
بعض أفكارها المعبرة عن أصالة شخصيتها، وعقليتها، أى ما
يمثل مركز جاذبيتها:

[...] أنتم تتحدثون عن قيمة واحدة لشعري.
وفي حقيقة الأمر إن أشعاري متباينة. ليس فيها
وعىٌ بالفعل، ورغم أنني أشعر بكرهية تجاه ما
يطلق عليه بالقواعد فى الشعر، إلا أن ثمة البعض
منها يهمنى. فى ظنى أنه من الأفضل استعادة
قسم من الأرض، التى انسحب منها الشعر عن
طواعية، أو اضطر أن يلفظ منها. فإن أفلحت -
فى بعض الأحيان - أن أستعيد هذا القسم من
تلك الأرض، فإننى سأشعر بسعادة بالغة. ليس
بمقدورى أن أقحم على أشعاري - كشعراء
آخرين - شخصيتى الذاتية. وربما يكون هذا الأمر
نابعاً من أن هذه الشخصية ليست قوية
النفاذ^(٩).

بمقدورنا عبر قراءتنا المتفحصة لأقوال الشاعرة ملاحظة
وجود قدر ضئيل من الزهو والخيلاء، وقدر كبير من التواضع
والوضوح، واللايقين. فتصريحاتها تكشف عن جوانب أخرى
من شخصيتها: الحزن/ الفرح، المفارقة/ الجدية. وعن سؤال
صحفى: «أقرأ الشاعرة لشعراء آخرين؟!» تجيب قائلة: «نعم
أقرأ. لا يمكن لك يا سيدى أن تتخيل إلى أية درجة - نحن
الشعراء - فى حاجة إلى تواصل مع شعر جيد آخر. هذا
يساندنا فى التسابق الشريف الخالى من الحقد والغيرة!»^(١٠).

هذه هى السمة التالية لشخصية الشاعرة: (الصدق
الظاهر فى سطور أشعارها). فالشعر لديها يمكن مقارنته
بالاعتراف الصافى، المشبع بالحساسية.

الشعر عند «شيمبورسكا» هو حياتها، وتعتبر الشاعرة
البولندية عن هذا بأفصح تعبير فى قصيدتها «فرحة الكتابة»:

أوجد ثمة عالم
يجعل منه القدر غير مستقل؟
وزمن تصل فيما بينه سلاسل العلامات؟
وجود متواصل يتخلق وفقاً لأمرى؟

فرحة الكتابة
القدرة على البقاء
وانتقام يد فانية.

هذه كلمات شعرية سطرتها الشاعرة البولندية، عام
١٩٦٤، وقد بلغت فيها أوج نضجها الفنى؛ أى قبل
حصولها على جائزة نوبل باثنين وثلاثين عاماً. فى تلك
الفترة أيضاً مارست كتابة الشعر حول موضوعات سياسية
وعامة، بدرجة ما أملت ضرورة الوضع السياسى فى بولندا
آنذاك.

أما لغز معنى الوجود الإنسانى، فمكتشفه فى أشعار
شيمبورسكا غير المتكررة على مستوى الفرد الإنسانى.
فالإنسان فى قصائدها هو وجود تبعى، نبت شرعى البذور
الطبيعى غير المتغير، ضرورة تاريخية، لا يملك ولا مثل الدفاع
عن نفسه؛ ينطوى فى تصورات وآماله وحساباته من لا
يعرف أنه وجود يتجرع المرارة المنغمسة فى دراما القرية،
وصعوبة التفاهم مع الآخر.

فقضايا البحث عن الوحدة الإنسانية، والتفاهم المتصوّر
الجنون، هى نقمات تتردد فى معظم أشعار شيمبورسكا.
فالشاعرة بعيدة كل البعد عن الشعور المأساوى، بل على
النقيض، بدلاً عن المشاهد المتسمة بطابع الكارثة، تقترح
الشاعرة طابعاً ساخراً هازلاً أو لحظة تتأمل فيها ما تتناوله.
ويسود هذا جلياً فى قصيدة لها بعنوان «فرق برج بابل». ^(١١)
تحتوى هذه القصيدة أبياتاً من الشعر غير منسقة تدور بين
شخصين، وتظهر لنا حوار «البكم»، أو - إن شئنا الدقة -
مونولوجاً داخل شخصين غريبين بعضهما عن بعض.
والعمل الشعرى ككل معالج فى مقاطع غاية فى البساطة.
هذه القصيدة هى علاقة، لا تحوى داخلها نتائج. إنها ببساطة
مقطع حديث مستقطع من الواقع، صاغته يد شاعر، إنه واقع
يومي.

وتؤكد شيمبورسكا بنفسها أن الإبداع ما هو إلا جزء من الواقع لا ترمى من نسيجه توصيف الحياة في نموها الأبدى، بل تبحث فيه عن مختلف التظاهرات والقضايا الحية، والبواعث، والنتائج، وعكسها عبر رؤية المبدع وفكره.

تنجح الشاعرة البولندية في تحقيق سعيها، ولكن ليس منذ البداية؛ فقصاصاتها الأولى كانت ترهص بإبداعها المتميز المتسم بعمقه. ومع ذلك كان ينقص هذا الإبداع نيل اللحظة؛ بل كان غير مصقول. وأهم عنصر في إبداعات شيمبورسكا لهذه المرحلة، هو فن تكوين البيت الواحد بشكل مثالي من جهة، والتوازن الأدبي الصحيح من الجهة الأخرى. «فالبساطة» في التناول التي قد تفهم على أنها سذاجة، أو خبرة حياتية مسطحة، ومتعارف عليها، إنما تعد أهم ما يستثير القارئ ويجتذبه لقراءة أشعارها:

حب سعيد - أ يكون هذا عادياً،

أ يكون هذا جدياً. أ يكون هذا مفيداً -

ما الذي يمثل العالم في مواجهة اثنين من البشر

لا يريانه؟

من قصيدة «حب سعيد»

لا يوجد بيت واحد يحمل داخله حقائق متعارف عليها أو متفق عليها مسبقاً. ومع ذلك، فإن أبيات هذه القصيدة جاذبة، توقظ فينا قدرات الملاحظة؛ تلك القدرات التي أحياناً ما تقبع في سكرن، وتثير برؤوسها الصغيرة إلهامنا، وخيالنا. وفي ظني أن أسلوباً في الكتابة كهذا لا يصح أمام الكتابة غيبات كزود من أي نوع في أثناء ممارستها الإبداع. ومع ذلك، هو محصلة تفكير طويل ويبحث دؤوب.

نقرأ شاعرنا البولندية كل شيء: كل ما تقترحه مكتبات الكتب؛ فهي تعبر عن ذلك قائلة:

دائماً ما كنت أقرأ، وربما شكّل هذا - عن غير قصد - إلهاماتي الإبداعية - وتستطرد قائلة - أقرأ لمتعة القراءة لذاتها. تجذبني الكتب التي تتحدث عن الطبعة، والتاريخ، والأنثروبولوجيا (علم

الإنسان). أقرأ المعاجم، تلك المتحدثة عن مختلف مجالات الحياة اليومية، وكتب السير الذاتية.

أين لنا أن نبحث عن إلهامات الكتابة الحقيقية الأصيلة؟ تجيب شيمبورسكا بنفسها عن هذا التساؤل، عبر قصيدتها «حب ممارسة الكتابة»:

دون رغبتى، حتى وريقة الشجر، لن تسقط
فلا التبت ينتنى تحت أقدام الخيل

فعمشق «ممارسة الكتابة» هو في الوقت نفسه معاناة الإبداع:

أجد نفسي في حاضري أمام مشكلة! ومى
أننى متعطشة لأسطر قصيدتى شامخة سامقة،
تظهر المجتمع الإنساني بشموليته. فكل الأنشطة
الإنسانية النمطية تبدو لى غير ملائمة، ولا تمس
بشكل حقيقى قاع المشكلة الاجتماعية أو
القضية الإنسانية.

وغالباً ما يؤكد نقاد الأدب، والمتخصصون في تحليل أشعار شيمبورسكا، أن الشاعرة متفردة في استيعاب الانطباعات البشرية البسيطة، وصياغة الأشكال التقليدية لتتواءم وضرورة الشعر وحاجته. والشعر - بهذا المعنى - متوافق مع الكلمة. وما دامت الكلمات تتحول في العملية الإبداعية إلى حقيقة ملحوظة، فإن الشعر يتوافق مع الواقع.

لذلك، فنحن أميل بكثير نحو هذا الواقع المركب/الدرامى في أشعار شيمبورسكا، وليس لذلك الواقع المبسط الفكه.

هذه الفلسفة الحياتية المعروفة على نحو عام، تمثل الفكرة الأم في إبداعات شيمبورسكا، فالشاعرة تبثعد بوضوح عن الأقوال الشعرية الجميلة، المخدرة؛ نكتب لغة بسيطة وليست متبسطة. لغة تكاد تمثل في معظم أشعارها لغة العامة. ومع ذلك، فهذه اللغة تحوى داخل تكوينها وبنائها تطوراً وجودياً بليغاً. فكل قصيدة في صيغتها المباشرة التي قد يبدو عليها السذاجة إنما هي في الوقت نفسه تعليق،

«مانيفستو» لموقف الشاعرة فى مواجهة ظواهر دقيقة بعبها، تحيط بنا داخل العالم. فليس ثم صراخ أو انهيار أو إحباط أسود، ولا اتهامات، بل مفارقة بالغة الرقة، شديدة القسوة، لا تشعر بها مباشرة.

عند شاعرنا شيمبورسكا لا تتكرر الأفكار مرتين، بينما نكتشف عند معظم الشعراء المعاصرين تنويعات مختلفة حول موضوع واحد، يتكرر دوماً فى بقية قصائدهم: كالحب، والغربة، والكارثة... إلخ.

تقول شيمبورسكا:

أريد أن تكون كل قصيدة مختلفة عن الأخرى
وإن كنت أتمنى أن يتحقق حلم من أحلامي
يوماً ما، وهو أن أقوم بخلق هذا التنوع وذلك
التباين داخل كل قصيدة بمفردها، لتؤدى - فى
نهاية الأمر - إلى توحيد فى الأسلوب والمادة
الشعرية. هذا هو هدفى من ممارسة الكتابة. ليس
التعرض لعقد أو تيمات شعورية! أتمنى أن يصل
هذا الهدف إلى متلقى أشعارى جميعها.

النضج الشعرى المتكامل:

فى عام ١٩٥٧، يظهر الديوان الثالث لها (مناشدة إلى بيتى) وهو الديوان الأول الذى تتمكن من العثور فيه على مختلف العناصر التى تشهد بنضج فنى متكامل للشاعرة. فهذا الديوان، وما تلاه من دواوين، وبمقارنتهم بالديوانين الأول والثانى، نكتشف فيه ثراء فكر تجرئى عند الشاعرة، وهو فكر تدهشنا بطولته وفلسفته. يزيد هذا الثراء فكر الشاعرة حدة ومفارقة، فيلوح الشك فى طبيعة فكرة بيولوجية العالم، وفى قدرات البشر، ومحاولتهم الدؤوبة لتحسينه:

الحياة بلا مقدمات،

مسرح بلا بروقات،

جسد بلا مقاييس،

رأس بلا أفكار.

(مقطع من قصيدة: «الحياة بلا مقدمات».)

يلوح لنا فى أشعار ديوان (مناشدة إلى بيتى) عدم إمكان مؤلفته التوافق مع العالم كما هو. ومع ذلك، فهى لا

تصنع من هذا الموقف مأساة، بل تؤدى دورها باعتبارها صاحبة قلم متفكر ساخر. فهى تدافع عن خصائصها الذاتية وخصائص البشر.

أوجد علاج يتسم بكماله، لمداداة مرض المعاناة القابعة داخل البشر الضائعين فى مواجهة حضارة اليوم، فى عالم زاهر بالتوترات والصراعات؟ لقد عايشت شيمبورسكا مرحلة صعبة من حياتها؛ مليئة بالأحداث المأساوية. فهى متيقنة من أن كلمة الشعر التى تقال اليوم ليس لها، ولم يكن لها أية صلة بشعور الرحمة. لذا، فإنها تقترح صيغة أخرى: فبدلاً من النصيح فإنها تمسح الألم، وبدلاً من تبني الشعور بالشفقة تكون السخرية اللاذعة؛ وبدلاً من الشعور بالمعاناة يكون الضحك:

رغب فى امتلاك السعادة .

رغب فى امتلاك الحقيقة .

رغب فى امتلاك الأبدية .

انظروا إليه!

(مقطع من قصيدة «الأفراح المائة».)

تكتب شيمبورسكا شعراً حسب ما تمليه عليها ظروف العصر. ففى ديوان (مناشدة إلى بيتى) نجد أن الشعر الوصفى الذى ألهمته المشاكل الحيوية الآنية، يفسح مكانه لشعر انطباعى وفلسفى أقرب إلى إبداعات الوجوديين. فمركز الانتباه فى أشعارها سيظل دوماً موضوعه «الإنسان»؛ ليس باعتباره بطلاً لأزماننا، بل لكونه فرداً بيولوجياً. فهى تركز كثيراً على علاقة الفرد بجذوره الحضارية السالفة، وكذلك الحضور الشعرى للحظة العابرة، والزمن المتواصل الطويل. والشاعرة البولندية تقيم مساحة، فى مواجهة الإنسان للثوابت المحدودة التى تحدد نطاقه البيولوجى، وتاريخ وجوده. فالإنسان عند شيمبورسكا شبيه بمتحف حى للطبيعة. فالجسد تتخفى داخله ذاكرة من عاش فى ما قبل التاريخ؛ وبهذا يحيا أزماناً عدة فى وقت واحد.

تنمو رؤى الشاعرة الجديدة نمواً مطرداً بمرور الزمن، سواء كانت هذه الرؤى تاريخية أم طبيعية أم فلسفية. فالخبرات التاريخية - كما ترى - لا تمنحنا أمثلة بناءة. لم يتغير شيء، فالقوانين التاريخية لا تزال تحدد مسارنا ونحن فى

فقط، وهو مسار من مسارات الشعر الحديث - اليوم - الذى غدا « كالموضة ».

إن إبداع شيمبورسكا الشعرى تكشف فيه مختلف التظاهرات العامة، والملاحظات الفلسفية والوجودية، التى نشهدها فى أعمال بروس^(١٣) ومان^(١٤) وچويس^(١٥)، حيث تلبسها صيغ أعمال روائية طويلة. فالاقتراب يأتى هنا فقط من الإلهامات المشتركة بين الشاعرة وهؤلاء الروائيين، فيما يخص حالة اللاقدرة على احتواء السمة الاستعارية التى يوصف بها عالمنا، ويصمت الإنسان فى مواجهتها. إنه صغير مقابل ضخامة هذا العالم، ومع ذلك يتصارع معه، متعطشاً للتعرف على أسرار.

وتؤكد شاعرتنا، ليس على قدرة الإنسان على احتواء الطبيعة واحتضانها، وإنما تؤكد على فردية الإنسان التى يتسبب عنها - باعتباره (هومو / سابينس) - الوقوف بالمرصاد ضد هذه الطبيعة:

أترى؟

كالتخايل يخرج من ثقب صيفه القديمة

فلكى نتمكن من احتواء العالم المتأرجح فى قبضتنا

لا بد أن يخرج المولود الجديد من الرحم

القديم رافعاً يديه لأعلى.

(من قصيدة: «أكروبات»).

ليس، إذن، ثمة مكان للزيف، كل ما يدور هنا، يؤدى بنا إلى واقع بعينه. لكن هذا الواقع اليومى يمكن أن يكون مختلف الجوانب، طبيعياً، متخيلاً أو سالباً.

ليس سفرى لمدينة «ن»

كان منضبطاً وصول قطاره

قد كنت غارقاً لأذنيك فى سفرى

عبر الرسالة غير المرسلة

لحقتَ بالآ تاتى

للموعد المحقق

(من قصيدة: «محطة القطار»).

فهذا الذى يعد فى شعر شيمبورسكا أكثر أهمية هو خيالها الميتافيزيقى، وسهولة تأويلها وتفسيرها التى تخترق

العقد الأخير من القرن العشرين. فهذا القرن - وربما أكثر من أية عصور متأخرة تسبقه - يلبس الشرزى الخير، يتلاعب بالحساسية الأخلاقية، ويستغل الثقة الإنسانية، ويسخر من الاتفاقيات الاجتماعية.

وتطرح شاعرتنا البولندية شيمبورسكا تساؤلات تثير الدهشة والتوقف عندها، تساؤلات لا تضعها فى مواجهة ذاتها، بل توجهها إلى الجنس البشرى برمته:

لم يكون كل شئ لشخص واحد؟

هذا الشخص أم ذاك الآخر؟ وماذا يفعلون؟

فى اليوم الذى يدعوته الثلاثاء؟ أفى الدار

وليس فى العُش؟

فى الجلد وليس فى قشور السمكة؟ فى الوجه

لا فى ورقة الشجرة؟

(مقطع من قصيدة «فى حالة اندهاش»).

ويحدد الناقد البولندى المعاصر أرتور سانداور - Artur

Sandauer^(١١) خصائص الشاعرة فيما يلى: «شخصية فطنة،

تقف بالمرصاد ضد الواقعية الساذجة». أما الشاعر يولييان

بشيبوش - Julian Przybos فيؤكد السمات الفردية المتصفة

بها قصائد شيمبورسكا الشعرية، فيقول:

إن كل قصيدة لديها تعتمد على طزاجة

الملاحظة ودهشتها الأولى، حيث تستند أشعارها

على تفكير متفرد، لا يقوم على التقاط

التفاصيل وتوصيفها، الذى يخلق بدوره بنية

القصيدة الشعرية^(١٢).

هذه هى ملاحظات شاعر حول شاعرة تنتمى إلى جيل

الشباب، عندما كان هذا الشاعر حياً يرزق. وتعكس هذه

الملاحظات - عن يقين - جوهر الإبداع الشعرى عند

شاعرتنا.

فلا يذكرنا هذا الإبداع على أى حال من الأحوال

بشعر يفهم تقليدياً ولا يعامل معاملة الشعر الغنائى. ولا

يدرك بوصفه شعراً يمثل الممكن، والعادى. ولا ينظر إليه

باعتباره شعراً تعبيرياً. ولا يذكرنا بشعر يوصف بالكلمات

رمادية الواقع اليومى المادى، وتتجاوزهُ للوصول إلى واقع معين متخيل.

فقى شعر شيمبورسكا نكتشف أن حكمها غير المتغير فى مواجهة العالم والإنسان ما هو إلا حكم إنسانى. فإبداعات شيمبورسكا مناخ شعري له خصوصيته التى تلمس الفرد، وتمس مكانته فى عالم النصف الثانى من القرن العشرين؛ قرن الذرة والكمبيوتر والمحولات الميكانيكية وغيرها. وتبحث الشاعرة عن عالم بديل آخر، يتضح أكثر ما يتضح فى قصيدتها المعنونة «أخلق العالم»، مع أنها تترك تمام الإدراك فشل محاولاتها.

المحصلة النهائية:

تحتل الشاعرة فيسرافا شيمبورسكا مكانة مستقلة فى الشعر البولندى المعاصر، فهى تملك هبة الوعى وملكة التعبير الخلاق؛ يرتبط كل ذلك بإبداعاتها الخيالية، وقدرتها المتميزة على تكوين الرؤى الذاتية. كما أنها تدرك طبيعة الوحدة الإنسانية أكثر داخل الفضاء المحيط بنا. فتراؤها غير المحدود ينبع من تعرفها العميق للظواهر الحياتية، المنغمسة فى فكرة الدمار التى يخلقها الإنسان، ويساعد على تطبيعها.

وتأتى ظاهرة «التوترات» الإنسانية فى شعرها، من بين علامات الفرد الواحد، وتبعيته للجنس البشرى بما هو مجموع. فالشخص الحى فى شعر الشاعرة، ينبغى له أن يشعر بأنه نتاج متوج للحياة الطبيعية، غير فاقد لمقوماته الإنسانية. لكن هذا التنويع، وتلك الإنسانية المفردة، ما هما سوى عدوين آخرين لعالم الطبيعة.

إن مكانة الإنسان المسيطرة فى العالم أجمع تبقى بواسطة شيمبورسكا جديرة بالتحاور معها. «حرصاً على تخطيط السور الذى يخوننا، إنه سور الالفهم بين البشر». فالفرد لا يريد أن يكون «طفل العصر»، ومن الأفضل له - إن كان بمقدوره - نسيان تبعات هذا الشعور. وتمثل العديد من مقولات شيمبورسكا الشعرية دفاعاً عن وجود الإنسان على المستوى الفردى، ومعايشة الفرد للحياة نفسها كهدف لذاته.

فالإخلاصات الفنية للتعبير عن الواقع اليومى يمكن أن تدافع عن نفسها فى مواجهة ضراوة هذا الواقع ومرارته، وستبقى بلا ريب ثمة مناطق بعيدة يريد الفرد الوصول إليها.

والشاعرة البولندية فى هذا تقدر فنّها حق قدره، فلا تستسلم لأية ضغوط خارجية. ويدو هذا جلياً - على سبيل المثال - فى رأيها عن فكرة التعامل مع اللوحات الفنية المعبرة عن التحرر من ربة وجودية الفقر المدقع، حيث الموت، والعجز، والوحدة، عندما لا يملك الفرد مكاناً يخترق من خلاله هذه المناطق ويتعداها. ليست الشاعرة بعيدة عن هذا النوع من الحلول المبسطة الساذجة، لذا فهى تفكر دوماً - داخل عملها الفنى الشعري - فى فحوى فكرة العناء الدائم لتفهم العمل الفنى بمفهومها التقليدى، ولعبة المصادفة فى الحياة اليومية، التى يصل فيما بينها نوعان من الزمن غير متلائمين: الوجود العابر، وأبدية الفن. أما الفكرة الجوهرية التى يمكن أن تنبثق من هذه المحاولات، فلا تؤكد - على الإطلاق - قيم «الخبرات» المحيطة بنا؛ فنحن معرضون دوماً وقهراً للارتجال غير المتوقف، للفهم غير المتكامل للظواهر، للجهل، للبداة.

أما لغة العمل الفنى - عند شيمبورسكا - فهى كذلك مقهورة، بفضل الترتيب والتنسيق والتنظيم المزيف المتزايد للعلامات والقواعد واللوائح المتخمة بالتصنع. لذلك، فإن العمل الفنى - بالتعبية - يكذب على الأقدار البشرية، فشاهد هوامش الحياة مشاهدة عابرة لا تتوقف عندها كثيراً. فقى الأعمال الفنية الكبرى التى لا تموت، يصمت العمل الفنى أمام مبدعه فلا يتحدث عنه.

إن الأسلوب الوصفى الغنائى لشاعرنا البولندية يختلف اختلافاً بيناً، إذا ما قارناه بأعمال شعرية فى الشعر البولندى المعاصر؛ حيث إنها غير مقيدة بقواعد الموديل الواحد المستمسك بلوائحه، وتمزج الخفة والمرونة بالمفارقة الروائية، تشيد الدقة المتناهية للإخلاصات الفنية باللغة البولندية، وتمزجها بالاستعارات المركبة، مع توصيف عادى للظواهر الإنسانية. فالشاعرة تتخذ موقفها الحر الذاتى تجاه لغة العالم المغلقة. لا تؤمن بالقيم الرسمية من ناحية، ولا تعرض على القارئ وجهة نظرها الخاصة فتفرضها عليه من ناحية أخرى، كما أنها لا تحتل «التأكيدات الدوجمائية»، وتلفظ بشدة الدور التعليمى التربوى للفن. إن كل حكم أو رأى يقال يشوبه كثير من التحفظات. بل إن كل حقيقة قيلت قابلة للتحاور، ولا بد أن يمسه جنون التشكك^(١٦)، والريبة، واللايقين، وقبل كل شئ الرغبة فى معرفة تلك الحقيقة التى لم تقل بعد!!

المواش:

- ٦ - فيوديسلاف ريمونت Wladyslaw Reymont (١٨٦٧ - ١٩٢٥). كاتب روائي بولندي، يمثل التيار الواقعي في الرواية البولندية. من أهم أعماله: (الفلاحون). وقد حصل على جائزة نوبل عنها في عام ١٩٢٤. و(أرض المياد) و(الناقوس المكسور) وغيرها.
- ٧ - تشيسلاف ميروش: انظر الهامش رقم (١).
- ٨ - حوار صادر في مجلة صدى كراكوف رقم ١١٣ عن عام ١٩٦٢.
- ٩ - انظر هامش (٨).
- ١٠ - المصدر السابق.
- ١١ - آرثور ستانوار: ولد في عام ١٩١٣. ناقد أدبي بولندي مهم. كتب روائي، مترجم أدبي. أخذت هذه السطور من مقالته المنشور في المجلة الشهرية: الغنائية والمنطقية، عام ١٩٦٩.
- ١٢ - يولييان بيشيوش Julian Przybos (١٩٠١ - ١٩٧٠): شاعر بولندي، كاتب، يعود تصريحه هذا إلى المجلة الشهرية: نولفا كولتورا - الثقافة الجديدة، عام ١٩٦٢.
- ١٣ - مارسيل بروست Marcel Proust (١٨٧١ - ١٩٢٢) كاتب روائي فرنسي لروايات شهيرة تاريخية أهم أعماله على الإطلاق (البحث عن الزمن المفقود).
- ١٤ - هنريك مانن Henryk Mann (١٨٦٥ - ١٩٥٥): روائي ألماني مهم أعماله (الرجل البحري)، و(شباب هنريك الخامس) وغيرها.
- ١٥ - جيمس جويس James Joyce (١٩١٥ - ١٩٤١): كاتب أيرلندي. من أهم أعماله الروائية: (أوليس) و(الرجل فان في زمن شباب).
- ١٦ - يانوش ليجزا Janusz Ligeza: كتب بفلمه مقدمات المدواين أشعار الشاعرة ف. شيمبورسكا. وأهم هذه المقدمات على الإطلاق مقدمته لديوان (أمسية مؤلفة).

- ١ - تشيسلاف ميروش Czeslaw Milosz: ولد عام ١٩١١، كاتب بولندي، شاعر. تلمس إيماعاته الشعرية والروائية طائفة الكلاسيكية وروية العالم الأسلوبية والساحرة. أهم دواوينه: (شعر عن الزمان البارد) و(الحماية). أما أهم رواياته (وادي إس) وغيرها. حصل على جائزة نوبل عن أعماله الأدبية عام ١٩٨٠. قدم للقارئ المصري للمرة الأولى في المجلة الشهرية إلماع، رقم ٨، عن عام ١٩٩٢.
- ٢ - ميرون بياووشيفسكي Miron Bialoszewski: ولد عام ١٩٧٢، شاعر بولندي، اهتم في شعره بالشاعر الإنسانية المباشرة التي يحياها بطله الغنائي كل يوم. أهم دواوينه: (تعميقات الواقع) و(ذبح صديرة)، (قلبتصل عني) وغيرها.
- ٣ - تيمبوش كاروفتش Tymoteusz Karpowicz: ولد في عام ١٩٢١، شاعر بولندي، كاتب مسرحي. تعبر أعماله الشعرية والمسرحية عن القضايا الاجتماعية والسياسية. ينح في تقديم كشف حساب أخلاقي في مواجهة القرن الماضي. أهم دواوينه: (قلعد إلى البيت مؤخرًا) و(الفاز الأخضر) .. وغيرها.
- ٤ - جامعة ياجيلونسكي بمدينة كراكوف Uniwersytet Jagiellonski. أقدم جامعة بولندية. أسسها الملك كازيميرج الأكبر عام ١٣٦٤.
- ٥ - هنريش شينكفيش Henryk Sienkiewicz (١٨٤٦ - ١٩١٦). واحد من أهم الكتاب البولنديين وبعاثين، مؤلف روايات تاريخية. من أهمها: ثلاثية: (النار والسيوف) - (الفيضان) - (السيد فوديويسكي). ورواية دائمة الصيت: (كوفايس)، وغيرها من القصص القصيرة (رواء الحذر) و(يازيك الموسيقي). حصل على جائزة نوبل عام ١٩٠٥.

المراجع الأجنبية:

(أ) الكتب

- 1 - Kleiner Janasz, Maciag Włodzimierz - *Zarys dziejow Literatury polskiej*, Warszawa 1990.
- 2 - Praca zbiorowa - "Sto wierszy polskich", Krakow 1982
- 3 - Praca zbiorowa - "Bez tej miłosc nie można żyć", Warszawa 1984

- 4 - Praca zbiorowa - "Literatura polska", Warszawa 1984.
- 5 - Kalinski Witold - "Poezja naszego wieku", Warszawa 1989.
- 6 - Wisława Szymborska - "Wieczor autorzki", Warszawa 1993.

(ب) المجلات والجرائد اليومية

- 1 - Poezja 3 (229)/ 1985.
- 2 - Liryka i Logika - 1969.
- 3 - Nowa kultura - 39/ 1962.
- 4 - Polityka - 41 (2058), 12. 10. 1996.
- 5 - Gazeta Wyborcza - 232, 4. 10. 1996.

اثنتا عشرة قصيدة

للشاعرة البولندية

فيسواثا شيمبورسكا

نوبل ١٩٩٦

اختارتها: دوروتا مستولي

ترجمها: هناء عبد الفتاح*

* أقدم بالشكر للشاعر وليد منير الذي شارك في الصياغة العربية لهذه القصائد (المترجم).

القصيدة الأولى:

ما اسمك يا امرأة؟
- لا أعرف.
متى ولدت، ومن أي مكان جئت؟
- لا أعرف.
لم حفرت سخباً في الأرض؟
- لا أعرف.
منذ متى تختبئين؟
- لا أعرف.
لم عضضتني في إصبع الإبهام؟
- لا أعرف.
أتدركين أننا لن نؤذك؟
- لا أعرف.
إلى أي ناحية تنحازين؟
- لا أعرف.
نحن الآن في حرب، عليك أن تختاري؟
- لا أعرف.
أما تزال قريتك قائمة؟
- لا أعرف.
أهؤلاء أطفالك؟
- نعم!

القصيدة الثانية:

حركة

أنت هنا تبكين
ولكنهم يتربصون هناك
هناك يرقصون عبر دموعك
ويلهون
هناك المرح
هناك لا يعرفون شيئاً
أي شيء
حتى ومضات المرايا
حتى لهب الشموع
السلام، والممرات تحت المظلات الواقية
كأنها «خوافي» إيماءات
في الروح

كالأيدروجين والأكسجين

وهـ البلطجية، كالكلور والصودا

كالرجل الذي يهوى مغازلة النساء

الآزوت في الأبخرة الراقصة

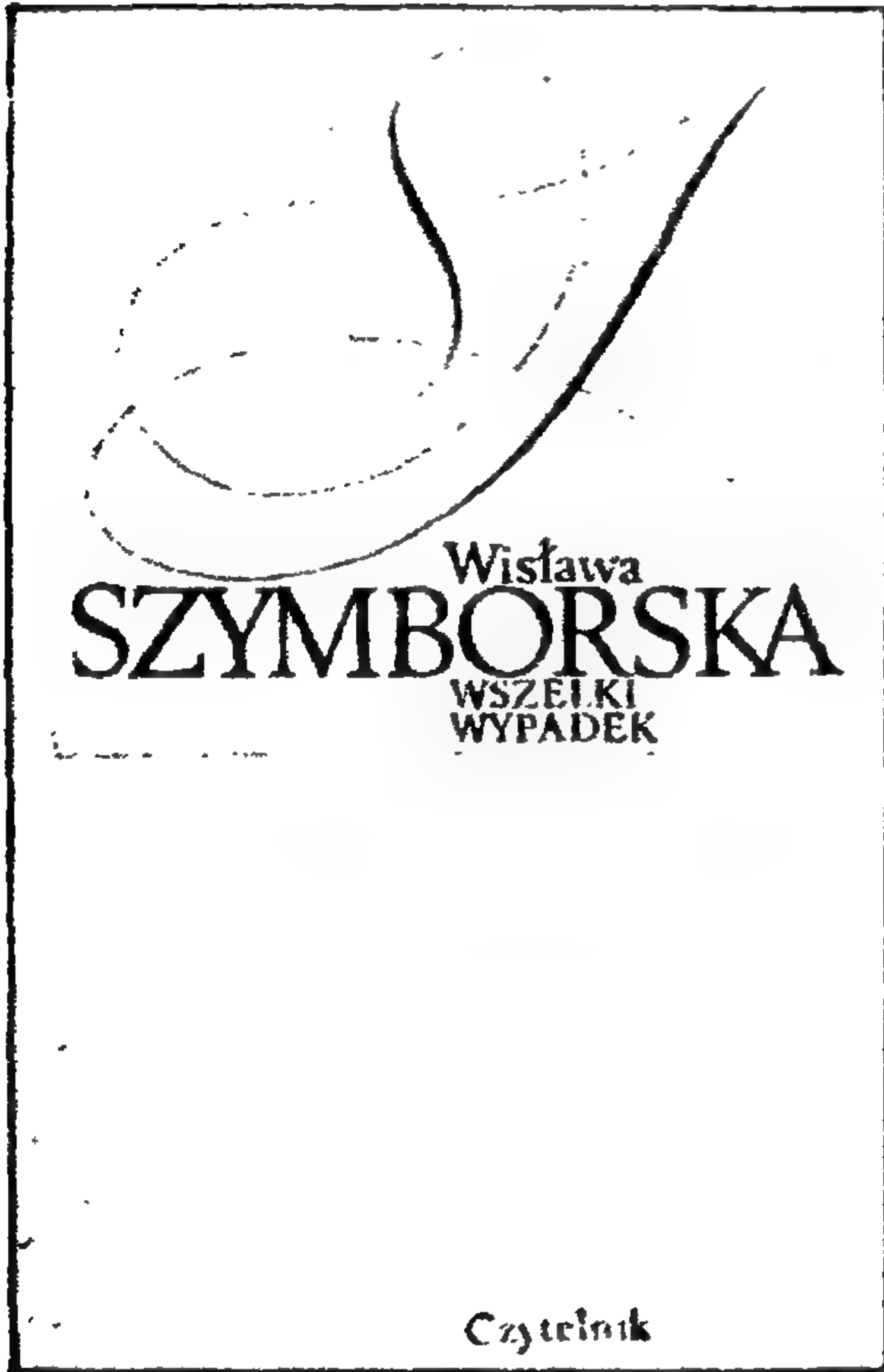
تتساقط، تتطاير

تتناثر تحت القبة

أنت هنا تبكين، وهم يتضاحكون

أمسية موسيقية صغيرة

من أنت أيها القناع الجميل؟!



L'édition polonaise du recueil
des poésies A tout hazard

القصيدة الثالثة:

على أي حال من الأحوال

كان يمكن أن يحدث هذا.
كان ينبغي أن يحدث هذا.
حدث هذا مبكراً، متأخراً قريباً، فيما بعد.

حدث هذا . ليس لك .

أنقذتَ لأنك كنت الأول .

أنقذتَ لأنك كنت الأخير .

لأنك كنت بمفردك . بالبشر جميعاً بذات اليمين .
بذات اليسار

لأن الأمطار هطلت . لأن الظلال سقطت .

لأن طقساً مشمساً قد ساد المناخ .

للحظ السعيد كانت ثمة غابة .

للحظ السعيد لم تكن ثمة أشجار .

للحظ السعيد ثمة قضبان حديدية ، خُطاف ، عِرْقُ خشب ، فرملة ،

طريق مائل ، ملليمتر ، ثانية من الزمان

للحظ السعيد ، شفرة حلالة تبجر فوق الماء

والمحصلة .. لأنه .. ومع ذلك .. ورغماً عن ذلك

ماذا يمكن أن يحدث لو كانت ثمة يد ، قدم ،

مجرد خطوة ، مجرد شعرة

نحو الظروف الطارئة

إذن أنت موجود ، تأتي مباشرة من تلك اللحظة المائلة

كانت للشباك عين واحدة ، وأنت عبر هذه العين

لا أعرف الاندهاش ، ولا أعرف الصمت أمام ما يحدث

فاصغ إلى ،

كيف تجعلنى دقائق قلبك أسرع

القصيدة الرابعة:

فى حالة دهشة

لم يكون كل شيء لشخص واحد

هذا الشخص أم ذاك الآخر؟ وماذا يفعلون

فى اليوم الذى يدعونه الثلاثاء؟ فى الدار وليس فى العُش

فى الجلد وليس قشور السمكة فى الوجه لا فى ورقة الشجرة

لم حدث ذلك شخصياً ولمرة واحدة

وبالتحديد فوق الأرض عند النجمة الصغيرة

بعد كل تلك الحقب المتعاقبة من اللاوجود

ثمناً لكل الأزمان ، وثنماً لكل النباتات المائية

تحديداً الآن؟ لحماً ودماً

ذاتها بذاتها .. ما الذى

ليس دانياً ولا حتى بعيداً مائة ميل عن مكاننا هذا

ليس بالأمس ولا منذ قرن من الزمان

أجلس وأنظر فى الزوايا المظلمة

هكذا كأن رأساً تشرئب

إلى صراخ يصدر عن كلب ذى عينين محدقتين .

القصيدة الخامسة:

انطباع عن المسرح

السادس هو الفصل الأهم فى المأساة

القيامة ومشاهد المعارك ،

تعديل الباروكات ، الأزياء الفخمة ،

نزع السكين من الصدر ،

حل المشنقة من الرقبة ،

الوقوف المنتظم فى صف واحد ما بين الأحياء

الوجوه للنظارة

التحيات زرافات ووحدانا

الكف البيضاء فوق القلب الجريح ،

المنتحرة تضع القدم خلف القدم تحية ،

الميل بالرأس التى قُطعت منذ قليل

التحيات الثنائية

الفاضب يمنع زراعته للطبيب ،

الضحية تنظر بعشق فى أعين الجلاد ،

التمرد بلا كراهية يتحرك جنباً إلى جنب مع الطاغية

أولئك الذين يدوسون أحذيتهم الذهبية

ينثرون الحكم الأخلاقية من تحت استدارة قبعاتهم

التهيو الثابت ، لبء البداية من جديد .

فمجرد التفكير فى أنهم حلف الكواليس ينتظرون فى صبر ،

لا يخلعون الأزياء ،

لا يمسخون أصباغ الماكياج ،

كل هذا يثيرنى أكثر من كلمات مأساة

وفى حقيقة الأمر ، فالشيء السامى هو إسبال الستار

وذاك الذى يرى من تحت حواشها فوق الخشبة .

فالاطفال الرائعون يولدون دون مساعدة هذا الحب
فضلا عن أنه لم يشغل الأرض عن كثرة نسمايتها
نادراً ما يحدث هذا.

فهؤلاء البشر الذين لم يعانقوا هذا الحب السعيد
يؤكدون أن الحب السعيد لا يوجد .
مع عقيدة كهذه سيتعلمون على نحو أسهل
كيف يحيون
وكيف يموتون !

Wisława Szymborska
Salz. Gedichte
Herausgegeben von
Karl Dedecius

edition suhrkamp
SV

Couverture de l'édition allemande des
poésies de Wisława Szymborska

القصيدة السابعة:

الحياة بلا مقدمات

الحياة بلا مقدمات ،
مسرح بلا بروقات ،
جسد بلا مقاييس ،
رأس بلا أفكار ،
لا أعرف الدور الذى سأؤديه
أعرف فقط ، أنه دورى ، الذى لا يتغير.

حيث تلتقط الزهرة من الأرض، يدُ مسرعة
حيث تلتقط الأخرى من هناك السيف المتداعى
عندئذ فقط تقوم تلك اليد الثالثة... الخفية
بمهمتها :

حيث تمسك بعنقى فى قوة .

القصيدة السادسة:

حب سعيد

حب سعيد. أياكون هذا عادياً ،
أياكون هذا جدياً ، أياكون هذا مفيداً -
ما الذى يمثله العالم فى مواجهة اثنين من البشر،
لا يريانه؟

متساميان، بل سبب،
اثنان من ملايين ، لكنهما موقنان
أن ما حدث كان ينبغى له أن يحدث - مقابل ماذا؟ لا شئ .
النور يتساقط من اللامكان -
لم يتساقط على هذين، وليس على الآخرين ؟
أهذا يخجل العدالة ؟ أجل .
أهذا يهز تراكم المبادئ الحانية ،
يرمى من القمة بالرسالة الأخلاقية ؟ يهزها ويخلخلها .

فلتنتظروا نحو هذين السعدين :
لو أنهما تقنعا حتى قليلا ،
مثلاً دور التعيسين ، مانحين الأصدقاء القوة!
فلتصغوا كيف يضحكان - بطريقة محرجة .
أى لغة يتحدثان - لقد فهمت ظاهرها .

يصعب تخيل ما كان يمكن أن يحدث ،
لو أنهما أصبحا مثلاً يمكن احتذاؤه
ما الذى يُتوقع أن ينظر إليه الدين ، الشعر
عن أى شئ تتذكر ما هو جدير بإيقافه.

حب سعيد. أهذا ضرورى؟
الأدب والتعقل يأمران بأن نصمت تجاههما
مثلاً يتحدثون عن فضائح الأسر الأرستقراطية .

القصيدة الثامنة:

كتابة السيرة الذاتية

ما الضرورى ؟
لابد من كتابة مذكرة ،
وتكون السيرة الذاتية ملحقة بها
ومهما كان العمر طويلاً
فعلى السيرة الذاتية أن تكون قصيرة .
الالتزام بالخلاصة وتصنيف الحقائق .
المناظر الطبيعية للبلدان ، عناوين
وتهتز الذكريات فى توارىخ ثابتة .
من مختلف قصص الحب لا تكتب سوى تلك التى انتهت بالزواج ،
ومن الأطفال لا يكتب إلا المولود
فالاهم هو من يعرفك أكثر من هذا الذى تعرفه .
أما الأسفار فلا تدون إلا تلك التى تكون خارج البلاد
التبعية لشيء ، ولكن دون لماذا
الاعتراف دون معرفة السبب
اكتب بالطريقة التى تؤكد أنك لم تتكلم مع نفسك طوال حياتك
أنت عبرت نفسك من بعد
أعبر صمت الكلب ، القطط والطيور ،
ذكريات الامتعة الباقية ، والأصدقاء ، والأحلام .
أعني: الثمن دون القيمة .
والعنوان أكثر أهمية من المضمون .
فرقم الحذاء أهم من اتجاهه وإلى أين يسير .
فهذه الصور الفوتوغرافية ماثلة
تحسب شكلها وطريقة تكوينها وليس
ما يُسمع عنها
ما حالك ؟
أزيز المكائن تمضغ الأوراق .

حول أى شيء ، تدور المسرحية ،
لابد لى من التنبؤ بذلك ، من خشبة المسرح .
إنه نسق مضلل لأحترام الحياة ،
فإيقاع الأحداث مملئ على ، أتحمله بمشقة .
أرتجل ، ولكن الارتجال يدفعنى إلى القىء .
أتعثر فى كل خطوة بأشياء مجهولة .
أسلوب وجودى ، ينغمز فى محدوديته
بواعثى ما هى إلا مجرد هواية .
فالتردد الذى يفسرنى ، إنما هو أكثر تحقيراً لى .
وهذه الحدود المتصالحة ، كم أشعر ببشاعتها .
فالكلمات لا تنسحب ، ولا الحركات ،
للنجوم غير المعدودة ؛
فالسمة مثل «العطف» عندما تُحكّم أزراره فى مفترق الطريق
وهذه هى المحصلة المحزنة ، لهذه المفاجأة .
لو أن يوماً واحداً من أيام الأربعاء
لو أن يوماً واحداً من أيام الأربعاء قمت
بتدريباتها مبكراً ،
ولو أن يوماً واحداً من أيام الخميس
تكرر مرة أخرى!
لكن يوم الجمعة يأتى ، من
كاتب سيناريو غير معروف
فهل هذا أمر طبيعى ، إنى أسأل .
(بصوت مبحوح ،
إنهم حتى لم يمنحونى فرصة للنحنحة) .
إنى أفكر بشكل ينقصه الإيمان ، التفكير
بأن هذا ليس إلا امتحاناً عابراً
موضوع فى فضاء فوضوى . كلاً .
تقف فى داخل الديكورات ، وأرى كم هى قديمة .
لقد أدهشتنى الدقة فى صنع جميع قطع الإكسسوارات .
خشبة المسرح الدوار تتحرك منذ لحظات طويلة .
بجوار مصادر الإضاءة ، تلك ، تبقى هذه البقع السماوية .
آه ، ليس ثمة شك
فى أن هذا هو العرض الأول .
ومع كل ما أفعله ،
يتغير فى شكل الذى فعلته من قبل .

ما الذى يحملونه فى أياديهم - صف هذه الأشياء .
 ما الذى يملكونه فى عيونهم - تهديد ؟ رجاء ؟ وما هو ؟
 أتحدثون فيما بينكم عن الطقس ؟
 عن الطيور ؟ عن الأزهار ؟ عن الفراشات ؟
 من ناحيتهم ألا توجد ثمة أسئلة محرجة ؟
 وأنت ما إجاباتك عن أسئلتهم ؟
 هل يصبح صمكتك الظاهرى بديلا عن الإجابة ؟
 وتغير - عن قصد - موضوع الأحلام ؟
 فهل توقظه من أحلامه فى الوقت المناسب ؟

القصيدة العاشرة:

الصورة الفوتوغرافية الأولى لهتلر

من هذا الطفل الذى يرتدى قميصه ؟
 إنه الطفل «أدولف» ابن عائلة «هتلر» !
 أسيكبر ويغدو دكتورا فى القانون ؟
 أو مغنى «تينور» فى أوبرا فيينا ؟
 من صاحب هذه اليد الصغيرة ؟ من صاحبها ؟ الأذن ، العين ، الأنف ؟
 من صاحب هذه المعدة المترعة باللبن ؟ ما زلنا لا نعرف :
 عامل طباعة ؟ تاجر ؟ قسيس ؟
 إلى أى مسار تتجه هذه الأقدام المضحكة ؟ إلى أين ؟
 إلى البستان ؟ إلى المدرسة ؟ إلى المكتب ؟ إلى الزواج ؟
 أيتزوج ابنة رئيس الحى ؟

«بوبو»، أيها الملاك ؛ فتات الخبز ، شعاع
 عندما جاء إلى هذا العالم فى العام الماضى ،
 لم تنقص العلامات فى الأرض ولا فى السماء :
 الشمس الربيعية ، فى النوافذ زهور «البيلارجونيا»
 موسيقى «صندوق الدنيا» تصدح فوق أرصفة الشوارع
 نبوءة متفائلة فى وريقة وردية ،
 وقعت قبل الميلاد بلحظة، عندما تنبأ الحلم للام :
 ترى الحمامة فى الحلم - وهو نبأ سار
 تُمسك به - سيأتى الضيف الذى انتظروه طويلا.
 طرقات على الباب ، من هناك ؟ - قلب «أدولف» يدق الباب
 «البيرون»، «الحفاضة»، مريلة، شُخشيخة



لقصيدة التاسعة:

اتفاقية سرية مع الأموات

ما الحدود التى حلت فيها بالأموات ؟
 أفنى معظم الأحوال تفكر فيهم قبل النوم ؟
 من الذى يلوح فى أفق حلمك بداية ؟
 أهو دائما ذلك الشخص نفسه ؟
 الاسم ؟ اللقب ؟ اسم المقبرة ؟ تاريخ الوفاة ؟
 أى التفاصيل يستحضرونها ؟
 أهو التعارف القديم ؟ أهى صلات القربى ؟ الوطن ؟
 أيتكلمون عن المكان القادمين منه ؟
 ومن يقف من خلفهم ؟
 ومن ذا الذى - فضلا عنك - يحلم كذلك ؟
 أوجوههم قريبة الشبه بصورهم الفوتوغرافية ؟
 أأصبحوا أكثر سنا تحت تأثير السنوات ؟
 أهى وجوه ممثلة ؟ بائسة ؟
 قتلى ؟ أم أنهم استطاعوا تضميد جراحهم المثخنة ؟
 أيتذكرون دوما من قتلهم ؟

أما الفتى الصغير، فينبغى أن تحمد الرب على سلامة صحته، وينبغى
طرق الخشب حتى لا يحسد

إنه قريب الشكل من والديه، من القط فى السلة،
قريب من الأطفال الآخرين بصورهم الفوتوغرافية فى البومات أخرى

وبعد ، لن نبكى الآن فى هذه اللحظات ،

السيد المصور خلف ردائه الاسود

سيعلن: «استعد للتصوير

١ - ٢ - ٣ بستريك»

«أتيليه كرينجر» شارع جرابين، مدينة براونين،

و«براونين» ليست بمدينة كبرى ، بل هى مينة محترمة ،

ذات أصول عريقة ، وجيران موثوق بهم ،

رائحة الجاتوه ، والصابونة الداكنة

لا يسمع نباح الكلب ، وخطوات القدر .

أما مدرس التاريخ ، فيحلُّ الياقة، ويتئاءب

حول كراسات التاريخ.

القصيدة الحادية عشرة:

ملابس

تخلع ، نخلع ، تخلعون

المعاطف ، السترات ، أطقم الثياب ، البلوزات

من الصوف ، القطن ، القطن الصناعى ،

الچونلات ، السراويل ، الجوارب ، الملابس الداخلية ،

توضع، تُعلّق، ترمى على

مساند الكراسى ، أجنحة البارافانات ؛

يقول الطبيب : حتى الآن ليس الأمر بخطر ،

رجاء ارتدى ملابسك، استرح، فلتسافر ،

تناول هذا الدواء - إذا تطلب الأمر - قبل النوم، بعد الأكل،

فلتزرنى بعد شهر ثلاثة ، بعد عام ، بعد عام ونصف ؛

أندرك الآن ؟! اعتقدت أن الأمر خطير ، ونحن قد خفنا

وأنتم قد خفتم ، وهو قد ارتاب فى الأمر ؛

حان الوقت لشد الوثاق ، باليدين المرتعشتين ، والإغلاق

يشد وثاق ، يشبك، ينفتح ينفلق ، يطوق

الأحزمة ، الأزرار ، أربطة العنق ، الياقات

وتُشدُّ من القفازات ، من الحقائق ، من الجيوب .

المطوية بشكل مهمل، فى نقط، فى خطوط، فى حواف على شكل زهور

على شكل مربعات الشال

ذاك الذى سيبقى - فجأة - عمرًا أطول.

القصيدة الثانية عشرة:

حول الموت ولكن بلا مبالغة

لا يعرف الهذر

ولا النجوم ، ولا الجسور ،

ولا غزل المنسوجات

ولا التنقيب فى المناجم ، ولا زراعة الحقول

ولا بناء السفن ، وطهى الحلويات .

إن كلماتنا حول خطط الغد

يقتحم الموت نهايات مقاطع هذه الكلمات

حيث لا يتحدث عن موضوعنا

إنه حتى لا يعرف

ما تنهض عليه مهنته :

فليس هو بقادر على حفر حفرة ،

ولا صنع نعش

وليس فى وسعه تنظيف المكان بعد إتمام الحدث

صار مشغولا بفعل القتل ،

ينسى القيام بذلك على نحو متقن،

يقترفه بلا نظام ولا مهارة .

كان الموت يتعلم - فى كل منا درسه الاول

يصل إلى ذروة الانتصارات

وكثير من الانكسارات

أهدافه غير صائبة ،

ومحاولاته يقام بها من جديد !

أحيانًا تضيع قواه ،

ليس بإمكانه أن يصيب ذبابة فى الهواء

ولا دودة واحدة

يخسر السباق معها عندما يسير على طريقته .

هذه النباتات الدرنية والبقوليات ،

بل غالبًا ما ترفع منها أشجار سامقة فى الأفق .

من الذى يعلن أن الموت أقوى الأقوياء ،

أنتَ نفسك دليل حى ،

على أنه ليس كذلك .

ليس ثمة حياة كهذه

يمكن أن تكون - ولو للحظة - قابلة الموت .

فالموت

دائمًا ما يأتى بهذه اللحظة السالفة متأخرًا

عبدًا يمسك على نحو عنيف بمقبض اليد

لباب غير مرئى .

فمن أدرك هذه اللحظات.. أدرك

أن الموت ليس بقادر أبدًا على اختطافها .

قرون الاستشعار ، الزعانف ،

الكائنات ذوات القصبة الهوائية .

ريش الطيور المستفزة لجذب إناثها ،

وجلود الحيوانات الشتوية الجديدة

يشهد كل هذا على تأجيله

لعمله البطيء .

فالرغبة الشريرة لا تكفى

وحتى مساندته له فى الحروب والانقلابات ،

مازالت ضئيلة إلى وقتنا هذا

فالقلوب تطرق البيض من داخله

تنبت الأعمدة الفقرية للرضع

ومن الحبوب تزدهر الوريقتان الأوليان



آفاق نقدية

مدخل إلى قصيدة النثر

١. من النثر الشعري إلى

قصيدة النثر

سوزان برنار*

والواقع أن قصيدة النثر لم تتفتح - فجأة - في حقيقة الأدب الفرنسي، فقد احتاجت - في ذلك - إلى تربة ملائمة، أعنى إلى أذهان تؤرقها - بشكل واع تقريباً - الرغبة في العثور على شكل جديد للشعر؛ كما احتاجت - أيضاً - إلى الفكرة الخصبة القائلة بأن النثر قابل للشعر. إنه النثر الشعري، أول مظهر للتمرد ضد القواعد القائمة والطفليان الشكلي الذي مهد لحي قصيدة النثر. فعبر المجادلات التي نشأت بصدده، تدعمت فكرة الانفصال الضروري بين الشعر والنظم. ويمكن القول إن القرن الثامن عشر قد مكن - ببطء، وغير عدة محاولات - من اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة النثر (الاختصار، الإيجاز، كشافه التأثير، والوحدة العضوية)؛ وبذلك سنتقل من النثر الشعري، الذي لا يزال نثرًا، إلى قصيدة النثر، التي هي - قبل كل شيء - «قصيدة». وسيأتي هذا التحول معقد، وما نميزه من مسطحات واضحة أقل مما نميزه من تيارات واتجاهات عامة، تختلط وتتقاطع، وتتفصل هنا لتتلاقى في مكان آخر. لذا، فإنني أود الإشارة -

النثر الشعري وقصيدة النثر مجالان أدبيان متميزان، لكنهما - رغم هذا - متماسان، ففيهما تبدى الرغبة نفسها في التحرر، واللجوء نفسه إلى طاقات جديدة للغة. فكيف تم العبور - فيما بين القرن الثامن عشر والقرن العشرين - من النثر الشعري، الذي كان لا يزال غير عضوي، إلى «قصيدة النثر» التي اعتبرت نمطاً أدبياً حقيقياً؟ أعتقد أنه لا غنى - فيما أعتقد - عن الإشارة إلى ذلك هنا.

* المقال ترجمة للمقدمة التاريخية "Aperçu Historique"

من كتاب Le Poème en Prose avant Baudelaire: Suzanne Bernard, Le Poème En Prose De Baudelaire Jusqu'à nos Jours, Librairie Nizet, Paris ونشر في هذا العدد الجزء الأول من المقال بعنوان: من النثر الشعري إلى قصيدة النثر على أن نواصل في العدد القادم نشر الجزء الثاني. ترجمة رابرة صادق: فنانة تشكيلية ومترجمة. تقوم حالياً بإنتاج الترجمة العربية الكاملة للكتاب. وراجع الترجمة الشاعر رفعت سلام.

على الأقل - إلى هذه التيارات الرئيسية التي انجذبت من الشعر - أكثر فأكثر - في اتجاه النثر.

فلم تكن مسألة «شعر نثرى» مطروحة حتى القرن الثامن عشر، حيث كان بديها أن الشاعر - بحكم تعريفه - هو من يكتب الشعر المنظوم. فالقافية والبحر كانا ضروريين لشعر لاتزال فكرته ترتبط - طبقاً لأصوله (شعر «غنائى») - بأصول الغناء الموزون. ولا بد أن نذكر - هنا - أهمية العلاقة بين الموسيقى والشعر.

الآبيات هي أطفال القيثارة

ولا بد من غنائها لا قولها

كما قال «لاموت»، وكان يعتقد أغلب الناس. فالشعر قرين الموسيقى، الذى ارتبط بالموسيقى طوال قرون، فخص - طوال هذه المدة - إلى عبودية الإيقاع الموسيقى. ففي الأشعار المغناة، كانت نبرة الصوت أو العلامة النحوية (التي تنضح في نهاية كلمة أو مجموعة كلمات) تختفى لصالح النبرة الموسيقية: فقد «غنت» العصور الوسطى كلها الآبيات بالتوقف عند نهاية الشطرة، وعند القافية فحسب، رغم كافة العناصر المنطقية أو الانفعالية، وذلك إلى حد افتقار هذه الآبيات لعلامات الترقيم. ويوضح كتاب «ج. - لوت» الجديد هذا المفهوم تماماً^(١).

وقد استمر هذا الإنشاد «العددى» الصرف حتى عندما وجد الشعر نفسه وقد انفصل عن الموسيقى. ويعلم الجميع أية جهود اضطر راسين وموليير إلى بذلها لإدخال مزيد من التنوعات في إلقاء الشعر^(٢). وسيكون أقول هذا «الغناء الرتيب» في الإنشاد - الذى سيتحسر عليه فولتير^(٣) - أول طعنة لمبدأ التماثل الإيقاعى، ولـ «الشكل المريح» المتمثل - شعرياً - فى البناء الثنائى للوزن السكندرى^(٤). وهكذا، فعندما أكد راسين إلى شامسليه - بتغيير مفاجئ فى النبرة - على الوقفة غير المنتظمة (بعد التفعيلة الرابعة) للبيت الذى يقوله مثيريدات:

لقد تحاببنا.. أيها السيد، كم تنقلب سحتنكم^(٥)!

يمكن القول إن تاريخ الشعر الفرنسى سيصبح - منذ ذلك الحين - تاريخ استعادة بطيئة للمعنى على حساب

الصوت، وللجملة على حساب الوزن، وسيتزايد - بهذا المعنى - اقتراب الشعر من النثر. وكان أن ظلت هذه القطيعة مع الإيقاع المنتظم تتفاقم - على نحو ما أوضح «د. مورنيه» حتى نهاية القرن الثامن عشر^(٦)، وسترى «لاهارب» يعلن مسخه على «روشير» الذى - بحجة تنوع انسجام الآبيات - يقوضها، «فيهبط بها إلى أشكال النثر، بإسقاط الإيقاع عنها، وهو ميزتها»^(٧). ولن تؤكد كثيراً أهمية هذا التحول الذى يقول عنه «لوت» إنه «لن يكون له مثيل إلا فى تحولات الرومانتيكية»^(٨). فهل كان يمكن لتحرر الشعر (الذى يمكن أن نرى مظهراً آخر له فى الأشعار المسماة «حرة» لدى لافونتين وموليير) أن يمضى - عندئذ - إلى أبعد من ذلك؟ ربما لم يتم البحث عن أشكال تحرر أخرى، لكن القوى المحافظة، والميل إلى النظام، والمعمار التماثل الجميل، كانوا لا يزالون فى حالة قوة بالغة، فى عصر لويس الرابع عشر؛ وينبغى انتظار الرومانتيكية كى نرى - حقاً - «تفكيك» البحر السكندرى، ربما - أيضاً - لعدم وجود شاعر كبير قادر على زعزعة طغيان «القواعد»^(٩). وعندما استدعى موجة حداثة - خلال «الشجار» الشهير - أنها تكس الشعر الكلاسيكى، فإنها تستهدف إلى أن تحل النثر (النثر الشعرى) محله.

وثمة واقعة جديرة بالملاحظة: ففي كل العصور التى ظهرت فيها العقول الاستقلالية فى الأدب (كانعكاس لاتجاه أكثر عمومية فى مبدأ السلطة، ومن أجل تحرير الفرد)، نرى الشعر يتراوح بين طريقتين مختلفتين فى اتجاهه نحو الحرية: تحرير الشعر الذى تخلص من قيود العروض والأوزان، والتخلي النهائى عن النظم لصالح الشعر النثرى. تطویر، أو ثورة. ولسوف ندرك «زمن» التردد نفسه بين الشعر المتحرر والشعر النثرى، فى كل مراحل التحرر التدريجى للأشكال الشعرية: الرومانتيكية، الرمزية، السيربالية. وتشكل هذه العهود «نهايات قصوى» فى منحى يمكن أن يمثل كثافة إنتاج قصيدة النثر. وعلى أية حال، فقصيد النثر تجدد نفسها - كل مرة - مهجورة فى النهاية، ويهبط المنحنى من جديد، ما إن يصبح معتاداً ذلك التطور الذى يمنح الشعر مزيداً من الحرية، بما يجعله يقترب من النثر - وصولاً إلى نقطة النهاية المعاصرة - حيث نرى الشكلين، الشعر والنثر، يتواجدان معاً، وأحياناً ما يمتزجان.

إن نظمنا للشعر - إن لم أكن مخطئاً - يفقد أكثر مما يكسب من القافية، إنه يفقد الكثير من التنوع، والسلاسة، والانسجام^(١٥).

وعبثاً حاول حزب الكلاسيكيين المعارضة، والتذرع بالتميز المقدس بين الأنواع، والإعلان - بقلم «الأب ديفونتين»^(١٦):

إنها لإساءة استخدام للمصطلحات، وتخل عن الأفكار الواضحة والجلية، أن نمنح اسم الشعر - جدياً - إلى النثر الشعري، على نحو ما حدث مع «تليماك».

لم يكن قد حدث شيء من ذلك. فقد أعلن الكتاب - بحماس غامر - أنهم تخلصوا من «عبودية نظم الشعر» كما قال الحديثون^(١٧)، واندفعوا في إثر «فيلون» ليكتبوا أشعاراً ملحمية نثرية: سنجد قائمة بها، مع التعليق عليها، في أطروحة «أ. شيريل»^(١٨).

وبدا من الممكن كسب المعركة - مقدماً - ضد نظم الشعر، في قرن كان الشعراء «الكبار» يدعون «روسو» و «لى فران دى بومبيينون» و «لوهران»، وحيث كان الشعر الفرنسى أسير إطار القواعد الضيقة، وقد تيس من جراء نزوعه إلى التجريد، وافتقر من تعلقه الشديد باللغة «السامية»، ولم يعد إلا شبحاً بلا لون. والمؤسف أن النثر الشعري استعار من الشعر - على وجه التحديد - كل ما يملك من الأنماط الاصطلاحية والأكثر زيفاً، من أجل شن الحرب عليه: الأسلوب المتسامى، والتوريات الأنيقة، والكليشيهات الفخيمة. والنتيجة: سيل من الإنتاج الغث مثل «جوزيف، قصيدة من تسعة أناشيد» من تأليف «بيتوبيه» (١٧٦٧)، و «أنكا Incas» التى قام «مورمونتييل» بضبط وزن نثرها الهادئ فى أبيات ومقاطع شعرية^(١٩) (١٧٧٧)، أو العمل الشهير لـ «الأب دى ريراك»: «ترتيلة إلى الشمس» (١٧٧٧)، ضمن أعمال أخرى كثيرة. ونذكر لماذا يعلن السويسرى «ديشرنى» باستياء - بعد أن استوعب «ترتيلة إلى الشمس، جوزيف والكون، قصيدة نثرية» - أنه «إذا ما كان الهذيان الشعري يمكن الكشف عنه فى القصائد المزعومة، فإنه لهذيان ثلجى»^(٢٠)! وإذ هرب «فيلون» إلى الطبيعى،

لقد شهدنا المرحلة الأولى فى طريق تحرير الشعر، ولنا أن نلحق بها بضع تجارب غريبة لأشعار غير مقفاة، وذات أطوال متنوعة، بحيث تبدو - الآن - كحدس خجول لـ «الشعر الحر» الرمزي، لكنها كان من المقرر أن تظل فى وضعية المحاولات المعزولة^(٢١). وبقي لنا أن نرى كيف تقود روح التحرير نفسها - فى العصر نفسه - إلى البحث فى النثر، عن صيغة لشعر بلا قافية ولا وزن. والواقع أن كل شيء يتواكب: العقلية «الحديثة»، ورد الفعل ضد القواعد، وتأثير الترجمات، وتحرير اللغة، وأيضاً ضعف الشعر العروضى فى القرن الثامن عشر، وذلك ليمهد لقدم هذا النوع الأدبى، الأكثر حرية، والأكثر مرونة، والأكثر حداثة، والذي لن يكون سوى قصيدة النثر.

تليماك وهجمة الحديثين

فى العصر الذى ظهرت فيه «تليماك»، منح «بوالو» و «الأب دى بو»^(٢٢) - أيضاً - اسم «قصيدة النثر» للروايات:

... هناك أنواع من الشعر لم يتخطانا فيها اللاتينيون، بل لم يعرفوها أبداً، مثل تلك القصائد - عنى سبيل المثال - التى نسميها روايات.

ذلك ما يقوله «دى بو» فى «خطاب إلى بيرو» عام ١٧٠٠. ورغم ذلك، فعلينا ملاحظة أنه يعتبر رواية النثر «نوعاً من الشعر». وأعتقد أنه انطلاقاً من «تليماك» - بالتحديد - توجهت الرواية، عمداً، نحو الشعر؛ وهو زعم اعترف به «فيلون» الذى يعتبر مؤلفه - الذى قدمه الناشر باعتباره تكلمة لأنشودة الأوديسة (الرابعة) - كـ «سرد خرافى فى شكل قصيدة بطولية، مثلما فى قصائد هومير وفرجيل»^(٢٣). هذه الرغبة الواعية فى بث الشعر فى النثر كانت - فى بدئها - خميرة ثورية، وفهمها «الحديثون» باعتبارها كذلك - حقاً - خلال الـ «مشاجرة الشهيرة»، ورفعوا «تليماك» كأنها راية الثورة، واندفعوا - بقيادة «هودار دى لاموت»^(٢٤) المتحمس - للهجوم على قلعة القافية، المنية حتى هذه اللحظة. وقدم «فيلون» - بنفسه - المعونة العسكرية، بطريقة فعالة، عندما قام - فى «خطاب إلى الأكاديمية» (١٧١٤) - بالفصل بين الشعر والنظم^(٢٥)، وعندما تكفل بقضية القافية:

والتنوع، والإيقاع السلس والمضبوط، وما أسماه بـ «الجليل العادي»^(٢١)، وقع منافسوه فريسة الخطابة والاستسهال؛ فلم يدركوا أنه لا يكفى - لإبداع أعمال شعرية - إلصاق الزخارف المصطنعة على النثر.

وترجع أهمية هذه المحاولات - مع ذلك - إلى أنها تظهر الفصل الذى حدث، فى القرن الثامن عشر، بين الشعر والنظم: فقد أصبحت الأذهان والآذان مهية - من الآن فصاعداً - للبحث عن المتعة الشعرية فى مكان آخر غير الشعر المنظوم. ومع ذلك، فالترجمات - على نحو خاص - هى التى جعلت فكرة «شعر نثرى» مألوفة للجمهور.

تأثير الترجمات

عندما أراد «الأب بريفو» إثبات عدم ضرورة القافية للشعر، قدم - برهاناً على ذلك - «نجاح عدد من الترجمات إلى النثر الشعرى، التى نقلت إلى لغتنا - دون مساعدة القافية - كل جماليات الشعر الأجنبى»، وأوضح أن «ترجمة الأب سانادون لقصائد «هوراس» الغائية، وترجمة ميرابو لقصائد «ناس»، وترجمة سانت مور لقصائد «ميلتون»، يمكن اعتبارها قصائد فرنسية غير مقفاة»، «فهذه القصائد موزونة، رغم أن هذا الرز غير منتظم»^(٢٢). وهى ملاحظة ذات أهمية كبرى: فنحن نلمس هنا - فى الواقع - واحدة من أهم النقاط الأساسية لعملية «تفكيك النظم» عن الشعر. فقد بحث جمهور القرن الثامن عشر - فى هذه الترجمات - عن إرضاء الطموحات الشعرية التى لم تجد ما يشبعه فى التمارين الشكلية الخالصة لناظمى الشعر، ومارس الكتاب الفرنسيون - عبر الترجمات - المحاولات الأولى فى «قصائد النثر» المختلفة عن الرواية والقصيدة الملحمية.

لقد أظهرت الترجمة تلك الحقيقة (الجديدة آنذاك)، التى تكمن فى أن القافية والوزن ليسا كل شئ فى القصيدة، وأن اختيار الموضوع والغنائية والصور وبناء القصيدة - وما سيسميه «بو» بـ «وحدة الانطباع» - هى، كلها، عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الغامضة. وبالقطع، فلا يحتاج الأمر إلى تأكيد حقيقة أن الشكل - فى القصيدة - ليس أمراً ثانوياً، بل هو رئيسى. ولكن، ألا نبالغ كثيراً - رغم هذا - عندما نرجع كل شئ إلى الخصيصة الشكلية

للكلمات والأصوات؟ وهل صحيح أن القصيدة لا تستطيع - فى جميع الحالات - أن «ترتدى ثوب النثر دون أن تموت»، حسب نظرية «فاليرى»^(٢٣)؟ (وهو ما سيحكم على الغالبية العظمى من الناس بألا يتعرفوا - أبداً - على شعر «إيدا» Ed-das أو التوراة). ألا يمكن أن تؤيد - على النقيض من ذلك - ومثلما فعل «ر. شواب» ببراعة أن «وراء ترجمة الشعر، ثمة شعرية الترجمة»^(٢٤)؟ إنه الإحساس بالانحراف، والاغتراب، وحتى بتنافر شكلي ما يستخلص من «استدارة الأشكال المنظومة شعراً»، ليصبح - بذلك - أكثر توترًا وحيوية: فتحة العديد من العناصر الشعرية التى تفسر نجاح «الترجمات الشعرية المستعارة»، التى تبدت خلالها قصيدة النثر - فيما بين عام ١٧٨٠ وعام ١٨٢٠ - قريحة شعرية بالغة الخصوبة، مع ذلك، إلى حد استغلالها، من «مريميه» إلى «ب. لويس» و «فيكتور سيجالان».

وعلى أية حال، فإنها لحقيقة أظهرت كل دلالاتها ترجمات النثر فى القرن الثامن عشر: فقد كان هناك الكثير من الشعر الحقيقى فى «إيدا» Eddas* و «أوسيان» Os-sian**، ولدى «يوج» Young*** حتى رغم ترجمتهم إلى النثر الفرنسى، أكثر مما كان موجوداً بكل «قصائد» كتاب القافية الفرنسيين آنذاك. ولهذا، فسأنحى جانباً الترجمات النثرية الكثيرة التى قام بها فى هذا العصر - مؤلفون قدامى؛ فعلاوة على أسلوبها الردى، فى كثير من الأحيان، وصياغتها الموغلة فى التقليدية^(٢٥)، فهى تمثل مظهرًا أقل دلالة على الاتجاهات الجديدة فى النثر.

ويسترعى الانتباه النجاح الكبير لترجمات المؤلفين الأجانب طوال النصف الثانى كله من هذا القرن: أولاً

* إيدا Eddas: ديوان شعرى للتقاليد الأسطورية والخرافية للشعوب الاسكندنافية القديمة.

** أوسيان Ossian: مقتطفات من الشعر القديم، جمعت من مرتفعات سكوتلندا، وترجمت إلى اللغة الغالية gaelic، و «الإرسية» Erse، فى القرن الثالث.

*** يوج Young: إدوارد يوج، شاعر بريطانى (١٦٨٣ - ١٧٦٥) كتب (الليالى) فى شعر غير مقفى (١٧٤٢)، مستوحى من وفاة زوجته وابنته. (الترجمة).

ترجمة «مالليه» (عام ١٧٥٦) للحكايات الخرافية والقصائد الغنائية المستمدة من «إيدا» الاسكندنافية (وبشكل خاص «أنشودة رينيه الشهيرة»^(٢٦)، التي اختصرها «مالليه» إلى عشرة مقاطع بدلاً من تسعة وعشرين، وسوف يستعيدنا الكونت «تريسان» ويختصرها من جديد (أبريل ١٧٧٠) في «مكتبة الروايات العالمية»، قبل أن تمتد «شاتوبريان» بمادة قصيدته الشهيرة «بردى الأحرار des Francs» في «الشهداء» (Martyrs). وسيلي ذلك ترجمة «تورجو» لـ «أوسيان» عام ١٧٦٠، وترجمة «هوبير» و «تورجو» لـ «جيسنير Gessner» عام ١٧٦٢، وترجمة «لي تورنير» لـ «يوج» عام ١٧٦٩^(٢٧). وقد كتبت جميع هذه الترجمات نثراً، ولم تأت الترجمات - أو بالأحرى المحاكاة - في شكل منظوم إلا فيما بعد.

وكثيراً ما دار الحديث حول تأثير هذه الترجمات على الحساسية الفرنسية، وعلى تشكيل ما يسميه «فان تيجيم» بـ «مفهرم الشعر الحقيقي»^(٢٨). وكرد فعل على الهزال والزخرفية والخطابية - الذين عاثوا فساداً في أشعار العصر - تم الهجوم على هذه النصوص، التي ساد الاعتقاد بالعثور فيها على القصيدة البدائية، والمشاعر العارمة والتلقائية. أما «إيدا» و«أناشيد «أوسيان» - التي اعتبرت، عن خطأ، أغنيات وحشية وبدائية»^(٢٩) - فقد أعادت إلى الشعراء الفرنسيين حب الطبيعة والطبيعي.

لكن هذه الترجمات لعبت - في الوقت نفسه - دوراً فعالاً في تجديد النثر الفرنسي، وهو ما أريد التأكيد عليه. وكان على «قصيدة النثر» أن تتوفر على اتجاه حاسم.

والملاحظة الأولى - وهي لا تخلو من الأهمية - أن أشهر المؤلفين الذين تم ترجمتهم آنذاك قد كتبوا نصوصهم الأصلية في نثر إيقاعي، (وهي حالة ما كفرنسون وجيسنير)، أو في «أشعار غير مقفاة» (مثل يوج)^(٣٠). كان المترجم مدعواً - إذن - للبحث، من جانبه، إخلاصاً لنموذجه، عن شكل آخر غير الشعر التقليدي، وآخر غير النثر البسيط^(٣١)، وهي دعوة تمثل إغراء لا يقاوم عندما يكون اسم المترجم «تورجو».

كان «تورجو»، الذي سبق أن ترجم «فرجيل» في «شعر موزون»، يهتم - في الواقع، وبشكل خاص - بمسائل

الشكل، وقد كرس دراسة مستفيضة لموضوع «النثر الموزون» عند «جيسنير»^(٣٢)، وحاول الحفاظ على هذا «الوزن» في ترجمته لـ «غزليات Idylles» التي ظهرت عام ١٧٦٢. باسم «هوبير»^(٣٣). لكنه - في ترجمته لـ «أوسيان»، واعتباراً من عام ١٧٦٠ بشكل خاص - نجح في العثور على إيقاع العمل الأصلي.

وكانت المهمة - هنا - أسهل. فالإيقاع المتسارع والمتقطع لـ «ماكفرسون» يمكن المحافظة عليه بالفرنسية. فالسياقات المتنافرة، والتعاكسات inversions، والجناس والتقطيع المتعدد - أي كل ما كان الشعر غير قادر، تقريباً، على المحافظة عليه - استطاع النثر، على النقيض، ترجمته بإخلاص كاف. ومن المدهش أن نكتشف أن «تورجو» و«سوار» - أول من ترجم «أوسيان»^(٣٤) - قد نجحوا، رغم الصعوبات التي تسببت فيها لغة عصرهما، في أن يقدموا فكرة صائبة، إلى حد ما، عن الإيقاع اللاهث والمتقد لما كفرنسون. ولن أذكر سوى مثال واحد، وهو مقطع «أناشيد سيلما» الشهير، المتعلق بموت «أريندال» وأخته «دورا» (ترجمة «سوار» عام ١٧٦١، في «جورنال إيتراجييه»):

ترجمة النص الأصلي	ترجمة الترجمة الفرنسية
انهضى، يا رياح الخريف، انهضى، وهبى على المرج! ويا سيول الجبال، اهدرى! واهدرى يا عواصف في أحواش البلوط! ولتمض أيها القمر عبر الغيوم المتكسرة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حين وحين! ذكّرني بالليلة التي هوى فيها أطفالي جميعاً، عندما هوى أريندال القوي، عندما هوت دورا الجميلة!	انهضى يا رياح الخريف! واعصفي فوق المروج المعتمة! أزيدى يا سيول الغابة! واهدرى يا أعاصير فوق قمم أشجار البلوط! ولتسافر أيها القمر عبر الغيوم الممزقة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حين وحين! ذكّرني بالليلة الرهيبة التي قضى فيها أطفالي، حين هوى أريندال القوي، وانطفأت دورا الغالية!

«الأعمال الكاملة» لـ «أوسيان» (فينجال: ستة أناشيد، تينورا: ثمانية أناشيد، مصحوبة بعشرين قصيدة أقل طولاً)، وإنما اكتفوا بترجمة ستة عشر مقطعاً، هي التي نشرها - أولاً - «ماكفرسون»، على ما يلاحظ «فان تيجيم»:

إن طراز «أوسيان» لا يُحتمل، إطلاقاً، إلا في القصائد القصيرة شديدة البساطة، التي تكاد نخلو من الأحداث، والموزونة بصرامة. إنه طراز تجارب «ماكفرسون» الأولى. (٣٧)

وسيتخلى هذا المفهوم - نتيجة لذلك - عن مكانه لـ «مفهوم متكلف للملحمة على غرار الـ «فينجال». ولكن عندما نشرت «فينجال Fingal»، في ستة أناشيد لماكفرسون في إنجلترا (عام ١٧٦١)، وفي فرنسا (عام ١٧٦٢)، لم يترجم «سوار» الـ «فينجال»، وفضل نشر بعض الست عشرة قصيدة الأقصر، المصاحبة (٣٨)، في جورنال إترانجيه. وأخيراً، فإن هذه القصائد الغنائية القصيرة - التي نشرت في (جورنال إترانجيه) - هي التي عرفت القارئ بمؤلفات «ماكفرسون»، في مظهرها الأكثر تأثيراً، والأكثر توفيقاً، وهي التي لا تزال - حتى اليوم - تثير فينا الانفعال الشعري، في حين أن النصوص الملحمية الكبرى، بفصولها المعقدة، وإسهابها المضجر، تبدو مثل الجزء الميت من العمل.

وذلك ما يقودنا إلى ملحوظة ثانية: إن التفوق الشعري لهذه المقطوعات القصيرة والموزونة جيداً - التي كان حضور الغنائية فيها أقوى من الحدث، والاستدعاءات أكثر من الوصف - كان من البداهة إلى حد أنها لم تزل بعمق من مفهوم القصيدة الملحمية الكبرى، العاجزة - بسبب طولها نفسه - عن المحافظة على الوحدة والكثافة الشعريتين: «هومير الطيب، عندما كنت نائماً*، والجدير بالملاحظة أن «ماليه» - وهو يترجم أشعار «إيدا» نثراً - كان يختصرها عموماً، وكان «لوتورنور» - في تعديله (إلى أقصى حد، ربما) من «ليالي» «يوج»، يقدمها للقارئ الفرنسي بطريقة أكثر تقطيعاً، حيث

ولا شك أن الترجمة لم تحتفظ لا بالتكرار «انهضى - انهضى» و «هوى - هوى» و «اهدرى - اهدرى»، ولا بالجناس الصوتي لبدايات (حروف متحركة خفيفة وحروف ساكنة صاخبة: groves, oaks, walk, through, brok-) en، ولم يقاوم «سوار» رغبته في إضافة بعض الصفات: مروج معتمة، ليلة رهيبة، التي - رغم هذا - تتميز بالدقة، وتحافظ على السرعة اللاهثة، وعلى أساليب النص الإنجليزي التعجبية. ونستطيع أن نتصور أن صيغ الأمر العنيفة هذه، التي تندفق بعنف، والاستدعاء الدرامي لمشهد وحشي يتناغم مع عاصفة المشاعر، قد بدت جديدة على قراء نشر «فيلون» المناسب والناعم. وسبقراً «ويرذر» هذا المقطع إلى «شارلوت» (٣٥)، وسيأتى على ذكره «شاتوبريان».

ومن الواضح أن أسلوباً كهذا (ساد الاعتقاد بالعثور فيه على التدفق الوحشي لشعر بدائي) كان على النقيض من الأسلوب السلس، المنمق، المزدهر في هذا العصر. وقد أبرز «فان تيجيم» ذلك جيداً:

لقد قدم نثر مترجمي «أوسيان» الأوائل - بشكل عام - الصرح الأهم، الذي يمكن وضعه كنقيض للشكل الشعري الذي يبحثون عن تجاوزه بوعي أو بغير وعي، فهو - بإيقاعه المتنافر، وأسلوبه الجديد، والجرى، وتفككه - يتناقض، تماماً، مع نظم الشعر المصقول، ورشاقة الأسلوب المضبوطة، وانتظام التكوين (٣٦).

والواقع أن هذه الترجمات لا تتناقض - فحسب - مع نظم الشعر، بل مع «النثر الشعري» للعصر، فيكفي أن نقارنها بالفترات المتكلفة لمقلدي «فيلون». ويمكننا القول إن ترجمات «تورجوا» و«سوار» ذات أهمية تاريخية، وذلك في سياق تطور النثر الشعري، أكثر من ترجمة «لى تورنور» لـ «أوسيان» عام ١٧٧٧.

ومع ذلك، فيمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن مفيداً - بالنسبة إلى المترجمين الأوائل - أنهم لم يتناولوا مجمل

* باللاتينية في الأصل.

تحرير اللغة والتجديد الشعري فيما قبل الرومانتيكية

حتى عام ١٧٦٠، كان هناك نمطان من النثر: النثر الخطابي، «الغزير» الموروث من القرن السابع عشر، الذي طمع - بعد «تليماك» - في أن يصبح نثراً «شعرياً»، من خلال إثراء نفسه بالتنوعات، والتوريات، والصياغات المتجانسة. والنثر الوجيز الرخيم أبداً والذهني تماماً، النثر الخالص في النهاية^(٤٣)، نثر «فولتير» و«مونتسكيو». ومع «ديدرو» و«روسو»، سيشهد القرن الثامن عشر ميلاد «لغة العاطفة»^(٤٤).

وبالنسبة إلى «ديدرو» (المترجم المتحمس - هو أيضاً - لمقاطع «أوسيان» الغنائية الأولى)^(٤٥)، فإن الإيقاع، وحركة العبارات، والصوتيات ينبغي ألا تستجيب لقواعد خطائية متحذقة، ولا أن تنتج «انسجاماً» شكلياً صرفاً، بل لابد أن تتوافق مع أكثر حركات الإنسان عمقاً. ونعلم أن الإيقاع - بالنسبة إليه - «مستلهم من الذوق الطبيعي، وحركة الروح، والحساسية. إنه صورة الروح نفسها...». وأيضاً، فإن «الانسجام الحقيقي لا يخاطب الأذن وحدها، بل الروح التي انبثق منها»^(٤٦).

والكاتب القادر على توافقات كهذه، «سيد الأرواح المرفقة»^(٤٧)، ما كان ينبغي البحث عنه بعيداً: فـ «هلوييز الجديدة» (Nouvelle Heloise)، التي ظهرت عام ١٧٦١، جددت الأدب، لا برومانتيكية موضوعاتها فحسب، بل بسحر التعبير الغنائي. ولم يعد هذا النثر الموسيقي يخاطب العقل وحده، بل يخاطب الحساسية المتنوعة على انسجامها، الفاترة أو الحارة بالتأوب، قادراً على استحضار مشهد ما بنفس قدرته على الإيحاء بإحساس ما. فهنا، ثمة «إعادة اكتشاف» للشعر الحقيقي الذي يؤثر بطاقته الاستحضارية والإيحائية، ويحرك المناطق الأعمق في الروح. «كيف يمكن أن تكون شاعر نثر؟»، هكذا تساءل «روسو» في إحدى كراسات^(٤٨).

كل «ليلة» إنجليزية تزوده بعدة «ليال» فرنسية. وحتى خلال ترجمتهما للنصوص الملحمية، كان «تورجو» و«سوار» يحذفان الاستطرادات والأجزاء السردية، ولم يحتفظا إلا بالمقاطع الغنائية القصيرة أو حادة الدرامية، ليشكلا منها كلاً، ووحدة إيحائية^(٤٩). هذا الاختصار في التكوين، لا في الأسلوب وحده، هو الذي جعل هذه الترجمات تختلف - جذرياً - عن الـ «روايات» و الـ «ملاحم» المكتوبة بالنثر الشعري، التي لا تنتهي غالباً، والمستفيضة دائماً. وقد قال «سوار» عن «شكوى كولما»^(٥٠):

من الصعب العثور - في أية قصيدة - على لوحة مؤثرة إلى هذا الحد، تنحصر في مثل هذا الحيز الصغير، وتكون حركاتها أكثر تنوعاً، وأكثر سرعة: إنها دراما كاملة.

ولم يكن عبثاً - بالتأكيد - بالنسبة إلى المؤلفين الفرنسيين، أن يتعلموا السيطرة على دراما كاملة في الحيز الضيق لبضع صفحات، وأن يركزوا - على نحو كاف - نصاً ما ليحافظوا على الوحدة والكثافة الشعريتين. والواقع أن أولى محاولات قصيدة النثر القيمة إنما ستخرج - فيما بعد - من «أوسيان»: إنها الترجمات المستعارة لكل من «بارني» و «شاتوبريان» و «أوجين هوجو». و«ميرمي»، مؤلف «جوزلا Guzla»، ألن يصبح - هو أيضاً - من المعجبين بـ «أوسيان»^(٥١).

وسيقال كيف يحدث أن يمارس تأثير «أوسيان» بـ «أثر رجعي»، في حين أن نهاية القرن الثامن عشر قد شهدت تضاعف «الغزليات» Idylles، النثرية، محاكاةً لجيسنير^(٥٢) ذلك - تحديداً - لأن تطور اللغة الشعرية - الذي بدأت ترجمته «أوسيان» - كان عليه أن يتحدد بدقة، أولاً، وأن يركز على حركة تحرر ثقافي أوسع، وعلى عودة إلى الغنائية. وإذا ما كان النثر قد بدأ يصبح أداة شعرية، فما كان لساعة قصيدة النثر أن تدق إلا عندما تشترك معها القوى الجديدة تماماً، والبالغة التعقيد.

الروح - دون الانشغال بالقواعد الفنية، ولا بالمؤثرات الأدبية - بقدر ما سيجد النثر منابع شعرية كانت تبدو ناضبة.

من الروح ينسأل الشعر [على ما يكتب «موتجلون»^(٥٢)]. بشكل طبيعي، ومن حيث لا يُدرك أى جهد من أجل الوصول إليه، في خبيثة السير الذاتية، في كل كتب الرحلات والاعترافات، حيث تنعكس الانفعالات المباشرة، وأخيراً في كافة الأنواع الأدبية التي تزدريها الكلاسيكية المستعارة، فظلت - بهذا الازدراء - حرة.

نشهد - إذن - هذه الظاهرة المزدوجة والمفارقة: فمن ناحية، يتواجد الشعر الحقيقي في الاعترافات، والمذكرات الشخصية، والمراسلات المكتوبة بلا ادعاءات أدبية، ودون صياغة متعمدة؛ وهي التي لا يمكن اعتبارها - بالتالي - أشعاراً. ومن ناحية أخرى، ففي كل مرة يزعم الكاتب كتابة عمل فني، فإن طغيان القواعد «الشعرية»، والاصطلاحات الأسلوبية، يجمد أو يستنزف أى شعر، شعر بلا قصائد، وقصائد بلا شعر. ولن أقول في ذلك سوى بضع كلمات، طالما أن لا هذا ولا ذاك قد اقترب من نقطة الاتزان، التي يمكن فيها - أخيراً - بلورة قصيدة النثر الحقيقية^(٥٣).

وتعمل الاعترافات والسير الذاتية - نظراً لطولها - إلى الرواية أكثر من ميلها إلى قصيدة النثر، ويمكننا - بالمقابل - أن نقطف من «المذكرات» مقاطع تتأخم القصيدة، في غنائيتها الداخلية، وتدفقها، وهو ما فعله «ا. موتجلون» مع «يوميات» لوسيل لاريون - دوبليسيس^(٥٤). والإيجاز والطبيعية نادران - والحق يقال - في حقبة اعتقد فيها أتباع «روسو» بأنهم ملزمون - حتى في أحلام يقظتهم الخاصة - بالحديث بـ «لغة العاطفة»، مع الإطناب والمبالغة: «أحلام يقظة» مانون فيليبون - مدام رولان فيما بعد - نموذج للأسلوب المتكلف ويزيد من تكلفة آثار الأسلوب المتسامي المتشبه بالكلاسيكي، والذي سيربك لغة الشعر حتى المرحلة

والشيء المذهل - حقاً - هو أنه، عبر طريق النثر، تمت العودة إلى أصول الشعر العميقة. «لقد عثرت مرحلة ما قبل الرومانتيكية الفرنسية على الشعر، لكنها لم تكن تملك الشعراء»، ذلك ما يرصده «ا. موتجلون»^(٥٥). أهو عجز عن نظم الشعر عند ممثليها الرئيسيين، «روسو» و«سينانكور» و«شاتوبريان»؟ إنه - بدون شك، أيضاً - النفوس من نظم الشعر الصارمة، والتعسفية، ومن القواعد بشكل عام. ولم يكن «ديدرو» الوحيد الذي أراد تحرير الإنسان النابغة من القيود التي تفرضها القواعد والأعراف الأدبية^(٥٦)؛ فالفنان هو صرخة الإجماع، ولا ينبغي أن يتبع إلا الطبيعة، أو - بالأحرى - طبيعته هو^(٥٧). ونصل - في كل المجالات - إلى مرحلة التمرد ضد المبادئ الاستبدادية.

فالكراهية لكل ما يعوق الفرد ويحدده هي - وحدها - التي ستقود الكاتب إلى رفض الانحصار داخل الحدود، مع الانغماس في أكثر أنواع الإلهام جنوحاً، والدفقات التي لا تنضب. ويكشف المظهر الفوضوي - الذي يبدو في حالة غليان أحياناً، وإطناب أحياناً أخرى - لأعمال «ديدرو» و«روسو» عن كراهيتهما الشديدة للإلزام. لكن هذا التكوين السقيم، وهذا الأسلوب الذي لا معيار له، هما على طرفي نقيض من التلخيص والتوتر الدائم الذي تطالب به قصيدة النثر: فالشكل - هنا - شديد الانفتاح، بلا تخوم أو محيط لحدود معينة. وما الذي سيقال - عندئذ - عن البلازما غير العضوية التي ستتكون داخل أسرار بعض «النفوس المرفهة» المهياة - سلفاً - للاستفاضات اللفظية.

وما يجب تسجيله، لصالح مؤلفي ما قبل الرومانتيكية، هو - في الواقع، وبشكل خاص - الذائقة الجديدة الشخصية للغنائية، وإعادة إدخال هذه الـ «أنا» في الأدب، وهو ما سيفضي إلى التخلي (النسي) عن الرواية والملحمة، لصالح أنماط أكثر حميمية وأكثر غنائية. وسيسعى النثر إلى ترجمة حالات الروح، وأحلام اليقظة، والتأملات، بأكثر من سعيه إلى حكي الأحداث الجسام أو الروائية: ويقدر ما ستتكلم

الرومانتيكية. وما الحديث في «أحلام يقظة غابة فنسين» إلا عن «التألق الشجي للزهور»، و«ظلال الغابات الضاحكة»، و«خريف الموج الجذاب»^(٥٥). وتكشف رسائل «مانون» الشابة الادعاء نفسه، وانعدام الطبيعية نفسه^(٥٦).

ومع ذلك، يحدث أن يظهر الشعر في رسالة ما، لأنها - تحديداً - أقل تكلفاً: فبجدة الانفعال ترفع رسالة «دوس» حول موت ابنته إلى مستوى الغنائية الحقيقية^(٥٧)، وكذلك الرسالة الأخيرة التي بعثت بها «كاميل ديمولان»^(٥٨) من السجن، أو رسائل «روسو» الشعرية إلى السيدة «هوديتو». والرواية «عبر المراسلات» نوع أنعشت «هلوييز الجديدة»، وأشاع في الأدب موجات من الغنائية والعاطفة. ألا تساهم رسائل «ورذير» (١٧٧٤) - الموجزة في غالبيتها والمنعمة جيداً، بل التي أحياناً ما تشكل نوعاً من المقاطع^(٥٩) - في تقريب هذا النوع من قصيدة النثر؟ وسيستفيد «سينانكور» - عندما ينشر، عام ١٨٠٤، رسائل «أوبرمان» الزائفة، من حريات نوع «بلا فن ولا حبكة»^(٦٠)، كي يعارض، بشدة، كليشيهات الأسلوب الكلاسيكي المستعار: «طلاء المروج، لازوردية السماوات، وصفاء المياه»^(٦١)، وكي يقترح «تعبيرات يمكن أن تبدو جريئة»^(٦٢)، وصياغات تصويرية أو تعبيرية، جريئة شعرياً بنفس جرأة تعبير «أصوات صامتة» للأشياء^(٦٣)، أو «اللحن العذب لأرض تشهد الغروب»^(٦٤). هكذا يخترع «سينانكور» - أكثر من «روسو»، وربما بقدر «شاتوبريان» أسلوباً رمزياً «تمتزج فيه الأحاسيس، الواحد بالآخر، ويمتلئ بالانفعالات، حيث يمتزج العالم المادي بالعالم الروحي»^(٦٥). ونهج الفن - هنا - ليس سوى شكل لا اعتقاد عميق في «انسجام عالم إلهي خفي في صورة عالم مرئي»^(٦٦). وهكذا يساهم «سينانكور» في خلق أداة شعرية جديدة، سيستغل «شاتوبريان» - إمكاناتها بعبقرية: أعنى النثر الغنائي، الموسيقى، الإيحائي. ولكن هذا النثر الذي ينساب ويتدفق بحرية في التأملات، وأحلام اليقظة^(٦٧)، والمراسلات، لم يعثر - بعد - على القالب الذي يصب فيه ليأخذ شكل القصيدة.

وها هو - الآن - الوجه الآخر، والمقابل، لهذا الشعر الذي لا يستطيع أن يأخذ شكل قصيدة منتظمة. إنها الـ «قصائد» التي لا تعدو أن تكون أشكالاً مفرغة من كل شعور حقيقي: مثل القصائد النثرية الثلاث التي ألفها «لوسيل دي شاتوبريان» في كومبوج، بين عامي ١٧٧٦ و ١٧٨٦ التي يقول «ر. دي جورمون، عنها: «لا توجد - هنا - أية عبقرية، ولكن زخرفة مطرزة فحسب»^(٦٨). ورغم أن ذكرياتنا الأدبية عن الشعر تمجد هذا «الجمال المميز المنزوي، العبقري، والبائس»^(٦٩)، فإننا لا نستطيع - على وجه الإطلاق - التأثير بهذه المقطوعات البالغة القصر، ذات الكمال الشكلي تماماً، حيث البرودة الكلاسيكية المستعارة للأسلوب تجمد الإلهام بتلك اللفظات «إلى القمر»، و«الربة العفيفة»، النقية «إلى حد أن ورد الحياء» لا يمتزج بأنوارها... ونحتاج إلى عيني «رينيه» كي نرى - في هذه الصفحات - بالإضافة إلى «الأناقة، والطلاوة، وأحلام اليقظة» - «حساسية فائقة».

ونشهد الفشل نفسه في المقطوعات الأكثر إحكاماً في هذا الديوان الغريب، المختلط بالمقالات والـ «قصائد»، ويتأملات حول أكثر الموضوعات تنوعاً، إلى حد أن أسماء «سباستيان مرسية» بسخرية «قبعني الليلية»^(٧٠). فالشعر يهرب بقدر سعيه إليه، وهو - مع ذلك - غائب في تورياته، على طريقة «دوليل»^(٧١)، كما في تنبؤاته المهيبية. ويستنتج «إي. اجلي» - الذي درس قصيدة «أسي»، بعد أن يشير إلى أن بعض الموضوعات إنما هي موضوعات رومانتيكية سيمنحها الشهرة «شاتوبريان» و«لامارتين» - أن «هذه الصفحات، عند مقارنتها بالـ «تأملات»، تبدو «ذات إثارة مفتعلة نوعاً ما، ولفظية بشكل خاص»^(٧٢). وسيتم تفضيل «ليلية nocturne» له بعنوان «من الريف De la Cam-pagne»^(٧٣)، حيث يستدعي «مرسية» - بتوفيق مؤكد - «الشعور الشهواني لحلم يقظة غير محدد» على حافة بحيرة. لكن «سباستيان مرسية» يستحق التنويه باعتباره رائداً في تاريخ قصيدة النثر، في قصائد أخرى: أولاً، لأنه قدم - منذ عام ١٧٦٨ - في «أحلام ورؤى فلسفية» (التي جمعت

«جيسنير»^(٧٨)، مصطنعة تماماً: «رعاة» من ترينتون، لغتهم باهتة، مثل حساسيتهم الزائفة.

وعلى وجه الإجمال، فإن الفائدة الرئيسية لكل هذه الكتابات هي التأكيد على الشهرة المتزايدة لمقطوعة النثر القصيرة، التي تعالج موضوعاً محدداً. وفي فترات أخرى، وبدلاً من استخدام النثر «المزخرف»، كان الشعر هو الذي يتناول موضوعات الربيع أو البراءة. ومن المفيد - أيضاً - الإشارة إلى بدء الانفصال عن القصيدة الملحمية الكبرى («فينلون» - نفسه - سيحكم عليه «الأب بارتيليمي» بأنه «مطنب» و «ممل حتى الموت»، كما تقول «مدام ديفان»^(٧٩)، التي تفضل له المقطوعات القصيرة، والأجزاء الـ «عابرة»: ذائقة ليس من الغريب معها نجاح «مقطوعات» «أوسيان»^(٨٠)، وأيضاً انتشار جرائد ودواوين المنوعات. ويذكر «مباستيان مرسيه» أنه «لم يعد في باريس - تقريباً - من يقرأ مؤلفاً يتكون من أكثر من جزئين»^(٨١)، حيث تتم قراءة أو إعادة قراءة مقاطع من «أوسيان»، أعاد «سوار» طباعتها في (منوعات أدبية) عام ١٧٦٨، أو «روزنامة ربات الشعر» و «غزليات» التي تحاكي «جيسنير». وأن تكون هذه المقاطع القصيرة - في غالب الأحيان - ترجمات أو محاكاة، لهو أمر ذو دلالة.

الترجمة المستعارة وقصيدة النثر

والواقع أن المترجمين هم أول من ألح على ضرورة تحرير اللغة الشعرية، ومنحها مزيداً من التنوع والتصوير. ويفسر «جيسنير» - خلال ترجمته «الجرة المحطمة» لـ «هوير» - لماذا فضل «استخدام الكلمة الملائمة» - أي «جرة»، وليس «كأساً» أو «وعاء» - بدلاً من «كلمة رفيعة، وإن تكن مبهمه، تتنافر والمعنى»^(٨٢)، وتحفل «المنوعات الأدبية» لـ «سوار» بالشكوى من العقبات التي تفرضها تقاليد اللغة «الشعرية» الفرنسية في الترجمة. فالفرنسيون «يملاؤن - بالمصطلحات المجردة والجافة والبيكماء - لغة لا تقبل إلا التعبيرات التصويرية والرنانة» (أي الشعر)^(٨٣). فكيف يمكن

معظمها في «قبعتي الليلية» نماذج لـ «رؤى» قيامية، قابلة لتوجيه النثر نحو أسلوب معين من الفانتازيا الشعرية، على نحو ما سنجده في «الأحلام» لـ «جان بول»، وفيما بعد، في فرنسا، عند «نوديه» و «رايه» و «لامنيه» (ولن نذكر الشعر العروضي، وتأثير «مرسيه» المرجح على «هوجو»^(٧٤)). وفيما بعد، أعلن - بقوة - في مقدمة «توليدات Néologie» عن الآفاق التي يمكن أن تفتح أمام النثر إذا ما تجرأ على التخلص من قيوده^(٧٥):

النثر ملكنا، ومسماه حرّ وعلينا أن نرسخ له سمات أكثر حيوية. إن كتاب النثر هم شعراؤنا الحقيقيون عليهم بالجرأة، وستحصل اللغة على قوة تعبير جديدة تماماً.

ويبدو أن «مرسيه» - العاجز عن تحرير اللغة بنفسه - يدعو كتاب النثر إلى التمرد على «الأساليب اللغوية الخاصة والتقليدية»، التي يعتقد ناظمو الشعر أنهم مجبرون على الحديث بها^(٧٦)، والتي عانى بنفسه من ضرورتها.

ولم يكن طراز «الترتيلة» - التي كانت وقتئذ في أوج ازدهارها - هو الذي سيقود إلى التجديد المطلوب: «ترتيلة إلى الربيع» من تأليف «مرسيه» نفسه، و «ترتيلة إلى الشمس» من تأليف «الأب ريراك»، التي أدى نجاحها إلى انتشار قصائد عدة على النسق^(٧٧) نفسه، «تراتيل» انتشرت هنا وهناك، في «أنكا Incas» مارمونتيل، وفيما بعد في «ناتشيز» لـ «شاتوبريان». كم من القصائد المتكلفة التي لا تخرج - على وجه الإطلاق - من إطار النقل، سواء باستلهاهم «تراتيل» «أوسيان» (إلى الشمس، إلى القمر)، أو «تراتيل» العصور القديمة. هذا الطراز من «القصائد» يظل - أكثر من السابقين - نمطاً جامداً، كتبياً حيث تمنع اللغة الكلاسيكية المستعارة، وتقاليد الأسلوب المتسامي، أية انطلاقة، وأية تلقائية.

ولنعترف - فضلاً عن ذلك - بأن الـ «غزليات» والـ «قصائد الرعوى» Bergeries، النثرية، المستوحاة من

أن ننقل إلى اللغة الفرنسية التعبيرات الخارجة عن المؤلف، وصور «يوج» الجريئة؟ يتساءل مترجمه «بيسي»^(٨٤): «إن لغتنا لا تحتل مسموحات كهذه؛ ورغم هذا، كيف نعبر عن الأفكار الرفيعة عندما يكون الأسلوب مكبلاً بالسلاسل؟». لكن، يمكن أن نجيب - على وجه التحديد - بأن المترجم يتمتع بحرية نسبية: فنحن نعاني من خشونة الأسلوب، ونقص التحولات والتعبيرات التصويرية أو الواقعية، عندما نستخدمه لحساب شعر بدائي، أو على الأقل - أجنبي^(٨٥). ماذا أقول؟ إنهم يستمتعون بهذا الأسلوب المتقطع والصياغات الشاذة باعتبارها «بخنة» كثيرة التوابل، غريبة. وهو ما يوضح لنا - سلفاً - لماذا اتخذت محاولات «قصائد النثر» الأولى المقبولة - كلها، دون استثناء - شكل الترجمات المستعارة. إن مصطلح «ترجمة» أصبح ذريعة من نوع ما لجراءة المؤلف، من أجل أن يضيف إلى أصالة الإيقاع والأسلوب بهارات غريبة.

ومن الطبيعي تماماً - من ناحية أخرى - أن يكون الكتاب - في بحثهم عن بناء معماري، وعن شكل راسخ يسيطر على هذا النثر الشعري، المهياً دائماً لإراقة أمواجه - قد فكروا، في البدء، في استعارة الأشكال المقطعية للشعر الموزون: فعادة كانت الترجمة لا بد وأن تقودهم إلى تبني هذا الحل البدهي. ويكفي أن نحل كلمة «تقليد» محل كلمة «ترجمة»، وأن نتبنى التناظر في المقاطع، مع التماثل، والإيقاع، واللازمة التي تبقى من قصيدة ما إن ترجم، فتحافظ على وحدتها البنيوية. حينئذ، ندلف في طريق سيقودنا - رأساً - إلى الأناشيد الغنائية Ballades لـ «ألويزيوس برتران».

وهذه «النراثيل»، التي شددت على نواياها الشعرية، وهي تتحل الترجمة^(٨٦)، أو تقليد الأغاني المقطعية، كانت تبني - بطبيعة الحال - التقسيم إلى مقاطع. وفي «تريلة إلى الموت» (أحد أناشيد «أنكا»^(٨٧))، بشكل «الترديد» الإيقاعي لتعبير (موت، مميت) - في نهاية كل مقطع - نوعاً من اللازمة المهمة للمعنى ولوحدة القصيدة. ورغم هذا، فإن لغة

الهنود المنتحلة، الباردة والمجردة، وإساءة استخدام «الشعر داخل النثر»، بالتعارض مع مبادئ «مارمونتيل»^(٨٨) نفسه، تترك لدينا انطباعاً أليماً بالافتعال. وسنجد مزيداً من الفن والتصوير في «تريلة إلى الموت» الواردة في «ناتشير»، حيث يتذكر «شاتوبريان» - رغم هذا - لـ «أنكا»، وبشكل خاص «تريلة إلى القمر» (التي تدين بالكثير إلى «أوسيان»^(٨٩)). ورغم كل شيء، فطرار «التريلة» مشغل - بشدة - بعبء ديونه للماضي «الكتابي»، وللذكرات العتيقة، من أجل أن يصبح - في اللغة الفرنسية - شكلاً أدبياً أصيلاً^(٩٠).

وثمة أصالة أكبر في الإيقاع وفي صور الشعر الذي يتخذ هيئة «الآيات versets»، المستلهم من «الكتابة»؛ ف شعر الترواة الإيقاعي، غير الموزون، الذي استحسنه «فينلون»^(٩١) وعلق عليه «بوشو»^(٩٢)، قد تمت محاكاته، لحسن الحظ، على سبيل المثال، في «الكتاب الذي نجا من الطوفان» لـ «سيلفان مارشال»^(٩٣) (مؤلف «روايات» محدودة الخيال حتى ذلك الحين)^(٩٤).

- وجدتُ جمالاً أكثر مما وجدتُ من البراءة،
بين بنات البشر.

- إنهن يُغنين برهافة، لكن لا يتحدثن إطلاقاً
بحكمة.

- إنهن يرقصن مع الإيقاع، لكن لا يعرفن
إطلاقاً السير مستقيمات^(٩٥).

فالإيجاز، وروعة الصور، ومؤثرات «التوازيات»، تجعل من هذه المزامير معارضات، بلا جدال، لكنها لا تقدم النكهة الخاصة.

وكان لا بد - رغم ذلك - من الوصول إلى «الأغاني Madécasse» الاثنتي عشرة، التي نشرها «بارني» عام ١٧٨٧، لنشهد ظهور صيغة شعرية أصيلة. ولا شك أن ذكرى «أوسيان» قد ساهمت - ومعها ذكرى أغنيات أهل جزيرة بوردون، التي ولد فيها «بارني»^(٩٦) - فيما نجده من

ناهاندوف^(٩٧)، وبدلاً من الترتيلة الملحمية، والإطراب، يكون «بارنى» أول من أدخل الأغنية ذات المقاطع، بيناتها، وإيقاعها، وتصويريتها الخاصة^(٩٨). وبذلك، يظهر بوصفه رائداً قبل «شاتوبريان» و«أغانى الهندية» بفترة طويلة.

قصيدة النشر فى بداية القرن التاسع عشر:

من شاتوبريان إلى الرومانتيكية

ورغم هذا، فقد ساهم «شاتوبريان»، أكثر من الآخرين - نظراً لتوهج عبقريته - فى تطوير القصيدة، أو بالأحرى - أغنية النشر. ولن أذكر هنا أية أساليب استخدمها كى يجعل من النشر أداة شعرية جديدة، ذات توافقات لم نسمع بها حتى الآن. لكنى أود الإشارة - أولاً - إلى أنه إن لم يكن قد اعتبر نفسه - أبداً - مؤلف «قصائد نثرية»^(٩٩)، فقد أبدى - فى معظم الأحيان - نزوعاً غريباً لجمع الانطباعات أو التفاصيل الوصفية فى «مقاطع» حقيقية، ذلك التكوين الموجز الذى ينتهى إلى شذرات تشكل كلاً (بمقدرونا إعطاؤه عنوانين: الربيع فى بريتانى، وابتهاال إلى سينتى)^(١٠٠)، ونقترب من قصيدة النشر. ومع ذلك، فقد عاتب «سانت - بوف» شاتوبريان على التأليف بـ «الصفحات»، وممارسة «نظام القطع الجميلة» التى يوزعها - بلا تمييز - هنا أو هناك^(١٠١). وحقيقة أن (شاتوبريان) قد نشر قصيدته «ربيع فى بريتانى» مستقلة فى «الحواليات الرومانتيكية» - وهى بالتأكيد عمل بارع - تجعل سانت - بوف - محقاً إلى حد ما^(١٠٢).

ورغم هذا، فإن «أغنيات هندية» لـ «أتالا» Atala، هى التى بشرت - سلفاً، وبشكل خاص - بتكوين وإيقاع قصيدة النشر، كما سيصوغها «ألويوس برتران». ومثل أسلافه، يتذكر «شاتوبريان» «أوسيان» والتوراة؛ لكننا نظن أن هذه المقاطع الموزعة - بمؤثرات التكرارات واللوامز الغنائية - تدين بالكثير للأناشيد، والأغاني العاطفية الشعبية المقروءة فى عصر الترجمات فى العديد من الجرائد، والتى كان «شاتوبريان» يؤثرها دائماً^(١٠٣). وتقدم أغنيتا «أتالا» الهنديتان (أغنية حب

سعى الأسلوب إلى تصويرية معينة، وتفاصيل مميزة، وتعبير مفاجئ أو إيجازى. ولا يخشى «بارنى» تنوع إيقاع العبارات حسب الشعور أو الفكرة المراد التعبير عنها، وكل من هذه القصائد الصغيرة (بعضها يأخذ شكل الحوارية، والآخر يتكون من مقاطع، وبعضها مختصر للغاية) تتمتع بطابعها الخاص، وبوحدتها: ها نحن - الآن - أقرب ما نكون من قصيدة النشر الحقيقية، طالما أن الترجمة المستعارة يمكنها - دائماً - أن تظهر، تحت قناعها، الوجه العارى للشعر الأصيل.

وسنلاحظ - فى القصيدة التالية - الإيجاز، والتصويرية، وبساطة الأسلوب، وأيضاً وحدة البنية، والمقطع الأخير يستعيد الأول، ويختتم الأغنية.

الأغنية الثامنة

كم هو عذب النوم ، خلال الحر ، تحت شجرة
كثيفة ، وانتظار أن تاتى لنا ريح المساء
بالندوة.

أيتها النساء اقتربن. وفيما أستريح هنا تحت
شجرة كثيفة ، أفعمن أذننى بنغماتكن المديدة:
أعدن أغنية الفتاة عندما تجدل أصابعها
الضفيرة، أو عندما تطرد - وهى جالسة
بجوار الارز - العصافير الشرمة.

فالغناء يبهج روحى، والرقص - بالنسبة لى
- فى نفس رقة القبله تقريباً. فلتكن خطواتكن
وانية ، وحاكين أوضاع المتعة والانغماس فى
البهجة.

رياح المساء تقوم، والقمر يبدأ فى التالق ، عبر
أشجار الجبال، فلتذهبن ، وأعددن الطعام .

ويستخدم «بارنى» - بنجاح - تأثير اللازمة، أو اللوازم الغنائية، المستمدة من الأغنية الشعبية (وهكذا فى النشيد الأخير، المكون من ستة مقاطع تنتهى كلها بالعودة إلى الهتاف نفسه: «ناهاندوف، آه أيتها الجميلة

المحارب، وأغنية أتالا الهاربة^(١٠٤) أسلوبين استخدما منذ زمن بعيد جداً في الأغنية (وحتى في المزامير والتوراة، من قبل^(١٠٥))؛ الأول، تكرار الجملة الأولى في نهاية النص بطريقة «تغلق» القصيدة، وتوفر لها ما سأسميه وحدة «دائرية cyclique» متعارضة مع السير المستقيم أبداً للنثر - هذه «العودة الأبدية» هي، في الواقع، من خصائص الشعر، والشعر الذي يغنى بشكل خاص، والأسلوب الثاني هو اللازمة الغنائية، التي تعود بين كل المقاطع، فتمنح الأغنية وحدة الانطباع، وذلك بذكر مباهج البيت: (سعداء هم من لم يشاهدوا أبداً دخان الأعياد من الخارج، والذين لم يجلسوا إلا في مآدب آبائهم!).

وستتاح لنا الفرصة لننتحدث عن التأثير الذي مارسه هذه الأناشيد الهندية على «ألويوس برتران»، إضافة إلى «بردي الأحرار» الشهير لـ «شاتوبريان»، الذي استطاع فيه - باستلهاهم أغنية «رينير لودبروج» الاسكندنافية - أن يركزها، ويختصرها إلى الموضوعات الأساسية، ويمنحها إيقاعاً فعالاً وروحياً^(١٠٦). فآية قيمة حقيقية نستطيع أن نعزوها إلى هذه الاقتباسات؟ ينفي «بيوس سرفيان» - الذي درس، عن كذب نثر «أتالا» - آية قيمة شعرية عن «الأغنيات» الهندية، بسبب القيود التي يفرضها الإيقاع الطبيعي للكاتب، والبحث عن «التصويري»، وعن «الطابع الخاص»^(١٠٧)، وي طرح رفضه لقصائد «برتران» و «بودلير» النثرية، بحجة أنه يمكن تشبيهها بهذه «الأناشيد»^(١٠٨). مبالغة مزدوجة كما يبدو: فإذا ما كان حقيقياً أن جهد التقليد يسير - في أغلب الأحيان - في اتجاه معاكس للعملية الشعرية، فلا نستطيع أن نطرح التلقائية وغياب المتطلبات (الفنية) على أنها قاعدة مطلقة: إن إحكام الشكل، والسيطرة الفنية، وتقنية «القصيدة القصيرة»، هو ما يشير اهتمامنا هنا، حتى لو أدى ذلك إلى بعض الافتعال في الأسلوب. ومن ناحية أخرى، يصعب التأكيد على أنه ما من قصيدة نثر، بحكم تكوينها من مقاطع، لا تنطوي على قيمة شعرية: سيكون دور «برتران» - بالتحديد - هو تخليص قصيدة النثر من متطلبات التقليد أو المعارضات، ومنحها والأصالة والخصائص نفسها التي لقصيدة النظم.

لكن الوقت لم يحن بعد، وسنشهد - على النقيض - كيف يسير، في أعقاب «شاتوبريان»، عدد لا بأس به من المقلدين: فكل من لم يعد يرغب في الشعر الكلاسيكي، ولا يملك ما يكفي من الأصالة ليخلق شكلاً خاصاً به، سيستعير الإطار المريح للترجمة المستمرة، ليغير بالنثر صياغات وإيقاعات قادرة على المنافسة المنتصرة مع تلك الخاصة بالبحر السكندري. ومحاولات كهذه - تفتقر إلى الأصالة - تثبت، على أية حال، أن هناك جهداً متواصلاً - منذ بداية القرن، حتى الرومانتيكية - لتجديد الشكل الشعري.

والحق إنه في السهل الأدبي الكثيب، الذي يمتد من عام ١٨٠٠ إلى ١٨٢٠، لا يظهر سوى عدد محدود من الشعراء. ومن الشعر إلى النثر، لم يعد هناك ما يقال إلا عن الشعر المنظوم؛ غير أن مبدأ مقطوعة النثر القصيرة ذات المزامير «الشعرية» قد أصبح مسلماً به، على نحو ما يثبت ميلاد (روزنامة الشريين)، التي ستنتشر سنوياً - من عام ١٨٠١ إلى عام ١٨٠٩ - «عددًا لا بأس به من القطع النثرية الخفيفة»، ذات طراز مماثل للمقطوعات الشعرية المنظومة، المنشورة في (روزنامة ربات الشعر)، حيث يقدم النثر نفسه باعتباره نظيراً للشعر: «أليس النثر شقيق الشعر؟»^(١٠٩). ترجمات وتقليدات، وترجمات مستعارة، تزدهر فيها^(١١٠)؛ أما الباقي، فخرافات مأثورة، وصور رمزية، وحكايات خرافية، تواصل - لسوء الحظ - التقاليد شبه الكلاسيكية، وتستعير من الشعر لغته الأكثر تقليدية، وزخارفه الأكثر ذبولاً. ولكن، كم سيكون من الصعب التحرر - إذن - من مثل هذا الأسلوب: «النفس المتقذ لكلب «بروكريس» المشتعل لم يعد يجفف عشب السهل، ولا مئوى الأسماك الفاسد»^(١١١) أما أن نرى - في هذه القصائد الزائفة - ما هي عليه فعلاً، فهو ما يعنى الكثير من الطرف الفارغة والطنطنة الصوتية!

وفي الحقبة نفسها، تجيء «مدام دوستايل» بالماء إلى الطاحونة، فتؤكد على إمكانات النثر المتعددة^(١١٢)، وتعلن أن «أفضل شعرائنا الغنائيين في فرنسا هم - ربما - ناثرونا

الكبار، بوسويه وباسكال وفينلون وبيفون وجان جاك...»^(١١٣). أما الإيضاحات التي تقدمها - في «أناشيد» كورين^(١١٤) - لنظرية النثر «المتجانس»، و«لغة الانفعالات» التي يستدعيها العباقرة^(١١٥)، فتؤدى بنا إلى الاعتماد بما يكفى عن الموضوع: فكورين تتحدث في «ارتجالاتها» بلغة الخطيب المتصنع، حيث الإيديولوجيا والتشدد بالكلام لا يتركان إلا حيزاً ضئيلاً للغنائية والعاطفة.

وفي «بلاد الغال» لـ «مارشيني»^(١١٦)، نجد بضع محاولات - في الأناشيد أو «البردى» bardit النثرى - تستلهم، بشكل ظاهر، «شاتوبريان»: هكذا في «العهد الأول»، «أغنية غالية» (السرد الأول)، و«أغنية الشعراء البطوليين» (السرد الثانى)، و«بردى الأحرار» (السرد الثالث)، و«نشيد دانمركى»، الذى يستعيد - مرة أخرى - بضعة موضوعات من «أغنية» رينير لودبروج (السرد السادس)، و«أغنية الخطوبة» (السرد العاشر). ويستخدم «مارشيني» - بعد «شاتوبريان» - الترتيب فى مقاطع، واللوازم الغنائية (فى «أغنية الشعراء البطوليين»، تتكرر فى نهاية كل مقطع لازمة: «محاربونا شربوا من الكأس الدامية، وتلقى حجر «توتانى» قسّمهم»، وإعادة العبارات (التي تكرر الجملة الأولى، فى شكل كورس، فى «أغنية الخطوبة»). وربما يكون نجاحه فى محاولاته فى «الأناشيد» المنغمة والتصويرية أكثر من نجاحه فى «نثره الشعري» - ذلك النوع الذى سيصبح، بالنسبة إلى «فيكتور هوجو»، رمزاً بغضاً:

خذْ حذرك من مارشينيْجى ! فالنثر الشعري
هو أخدود يرقد فيه العجوز «بيجاز»
الضامر... تظن نفسك آريل لكنك لست إلا
فستريس^(١١٧).

ويمكننا أن نفضل على «ارتجالات» كورين التفخيمية، و«أناشيد» مارشيني المتكلفة نوعاً ما، «شظايا» بالانش التي كتبها عام ١٨٠٨: فنحن نستشعر مجيء غنائية أكثر حميمية، وأكثر بساطة، لدى قراءتنا هذه التأملات حول

الحياة، والمعاناة، وكآبة المصير الإنسانى («فى الأرض ما يشبه أنيناً طويلاً يزحف من جيل إلى جيل، منذ أول الفنانين ووصولاً إلينا نحن...»)^(١١٨)، حيث تخرقها دائماً نبرة البوح الشخصى (كتب «بالانش» «شظايا» إثر خيبة أمل عاطفية): «لو إن هذه «الشظايا» الثماني كانت مكتوبة بالشعر، بدلاً من النثر [هكذا كتب «سانت - بوف»] لأذهل بالانش لامارتين فى إبداعه قصيدة الرثاء التأملى»^(١١٩) ويمكننا أن نضيف أن أول «شظية» من هذه «الشظايا» - رغم أن موضوعها ليس جديداً تماماً -^(١٢٠) - تشهد على إرادة فنية، تنعكس فى تقسيمها إلى عشرة مقاطع شعرية، وتكرارها للتعبيرات:

لماذا تاتين، يا نسمة الربيع، وتهمسين فى
أذنى بتحية الصباح النهارية ؟

تاتين لى حقاً بأريج الزهور الرقيق، لكنك
نسيت أو هام المستقبل الضاحكة .

لقد عرفت أن السعادة نبت غريب، ينمو فى
حقول السماء، ولا يمكنه أن يتأقلم على
الأرض . فدعيني، يا نسمة الربيع .

لقد بدا - النثر - فى هذه الحقبة - اللغة الوحيدة الممكنة للبوح والرثاء: فقد أصبح الشعر الكلاسيكى العظيم - على نحو مؤكد - شكلاً طناناً وجامداً، صالحاً للشعراء الرسميين (ليبران وسوميه وبأور لورميان)، ومعه أبهة الملحمة، التي مستهزما أول هجمة رومانتيكية.

فجر الرومانتيكية وقصيدة النثر

تكشف الرومانتيكية الوليدة - فى بحثها عن شكل أكثر ملاءمة مع الطموحات الجديدة - عن اتجاهين: فمن ناحية، ثمة ميل ما دائماً ما يتزايد إلى الآداب الأجنبية، وخاصة «الأناشيد» والـ «لييد»^(*)، والأناشيد الغنائية

(*) ليد Lied: أغنية شعبية ألمانية.

الشعبية، التي تعددت ترجماتها. وثمة - من ناحية أخرى - رغبة ثورية، يتزايد تحديدها، تتعلق بشكل الشعر ولغته. يقود الاتجاه الأول - عبر الترجمة والتقليد - إلى الأناشيد الغنائية ballade في نثر منغم، وسيقود الثاني إلى تغيير اللغة، وإلى وضع قبعة حمراء على القاموس القديم، وأيضاً إلى تحطيم الأطر الجامدة للبحر السكندري، في هجمة ظافرة.

وبفضل الفولكلور الذي توافد إلينا عبر الترجمات، نفتت حياة جديدة في الشعر الفرنسي، الذي أصابته الأكاديمية بالأنيميا؛ إذ تواصل - عام ١٨١٩ - (المختارات العربية) لـ «هومبير»، وعام ١٨٢٢ (الأغاني العاطفية التاريخية) وفقاً للرومانسيرو الأسباني لـ «أيل هوجو»، وفي ١٨٢٤ (الأناشيد الشعبية لليونان الحديثة) لـ «فورييل»، وفي ١٨٢٥ «الأناشيد الغنائية والأساطير والأناشيد الشعبية لإنجلترا واسكتلندا» لـ «فردينان فلوكون» - إحصاء غير مكتمل^(١٢١). وهذه الأغاني والأغاني الشعبية الغنائية^(١٢٢)، بمقاطعها ولازماتها، وإيقاعها المتميز، وأيضاً بلغتها الحية التصويرية والمجازية، هي النماذج التي ستستلهمها قصيدة النثر في بداياتها. ولأن جميع هذه الترجمات مكتوبة نثراً؛ فكيف يمكن أن يفيد الشعر الكلاسيكي، بزخرفاته ونقوشه، من ترجمة أناشيد يونانية، غالبية، بسيطة أو بدائية؟

وأول مجلة أدارها رومانتيكيو المستقبل كان اسمها - ولسخرية الأشياء - (لو كونسرفاتور le Conservateur - المحافظ). والحق أن نظريات الإخوة «هوجو» - السياسية وحتى الأدبية - لم تكن تنطوي على أى شئ ثورى بعد، وعدد الترجمات أو الاقتباسات إلى النثر، هو - بالتحديد - الذى يكشف عن الجهد المبذول لتجديد وإنعاش الموضوعات والأشكال الشعرية. وإذا ما كان هؤلاء الشبان - على ما كتب «ج. مارسان» - «لا يرتبطون بنظرية ما، فإننا نشعر، على نحو عجيب، بما ينفرون منه: السطحية فى كافة أشكالها، والتبجيل المتحذلق، والخطابية التى عفى عليها الزمن - المتتمية إلى مدرسة الإمبراطورية - بعلامات تعجبها، واستمراراتها، وشطوحها المتحجر، و«أغاريد»

الرخيمة...»^(١٢٣). وهم لا يملكون أيضاً إلا التهكم على (روزنامة ربات الشعر^(١٢٤)) البالية، وكل حماساتهم موجهة إلى شعر «أوسيان» الذى يضعونه فى عداد أكبر شعراء الملاحم^(١٢٥). وسنرى «أوجين هوجو» يستلهم «أوسيان» ليكتب «مبارزة على حافة الكارثة» نثراً، مدعياً أنها قصيدة لرسية Erse: فعالية وإيجاز، وصوتيات خشنة، مثلما هى المشاعر التى عبر عنها، والتى تميز هذه القصيدة التى رأى فيها «سانت - بوف» «رمزاً كاملاً لمصير كتيب»^(١٢٦). (وقدم مساهم آخر - «ل. ث. ب. (يليسيه)» - إلى (لوكونسرفاتور)، اعتباراً من مايو ١٨٢٠، ترجمات واقتباسات تتألف، هى الأخرى، من مقاطع: «الهولان Le Hulan» المقتبسة من البولندية، و«الفندى والمسافر Le Ven- deen et Le Voyageur»، وهى حوارية تقلد عوالم بريتون الواطئة، و«مقبرة لوبان»، إلخ^(١٢٧). ورغم أنه فشل - جزئياً - فى بحثه عن الطابع المحلى، وتخلص - بصعوبة - من المفردات «الشعرية» لذلك الزمن («برونز معابدنا»، «مصير كتيب»، «حماسة وروعة»)، فشمة - على الأقل - جهد البناء والاختصار فى مقاطعه، ونهاية «الهولان» ذات إيجاز دال:

ألقي بجسده فى نهر مجاور. وفى اليوم التالى،
منذ فجر اليوم، عندما علم الأصدقاء بمصيره
الحزين، بحثوا عنه بحماسة ورعة، ولكن النهر
- خلال الليل - كان قد تابع مجراه نحو
البلطيق.

وقد تمثلت الاتجاهات الجديدة فى (ربة الشعر الفرنسية Muse Française)، التى أعقبت (لوكونسرفاتور) وأصبحت «مقر قيادة الرومانتيكيين»^(١٢٨). وفى ١٨٢٢، يطلب «أ. ديشام» - «المساهم المنتظم الوحيد، والمدير الحقيقى، فيما يبدو»^(١٢٩) - ومن الشعراء ألا يقلدوا الكلاسيكيين دائماً، بينما تتكشف أمامهم الحقول الشاسعة «من ملحمة هومير إلى القصيدة الغنائية الاسكتلندية»^(١٣٠). ويلج «هوجو» - من جانبه - على الفكرة الخصبة التى تفيد

فناء الآداب، مثلها مثل الحضارات التي تعكسها: إنها تتلاشى «مع الأجيال التي عبرت عن عاداتها الاجتماعية وميولها السياسية». ولذلك، يصبح من العبث أن «يحاول عدد محدود من ذوى العقول الضيقة إعادة الأفكار العامة نحو النظام الأدبي المخزون للقرن الماضي»^(١٣١). وتتعرف - أيضاً - على فكرة التطور التي عبر عنها «ستاندال» - في الفترة نفسها - في كتابه (راسين وشكسبير): «ستقود «ستاندال» إلى إعلان الحرب على الشعر الفرنسي، لأنه (وكما يكرر في عشرين شكلاً مختلفاً): «لم يعد البحر السكندري على الأغلب - في أيامنا - إلا ستاراً للبلاهة»^(١٣٢)، ويمنح الوزن الشعري استخدام الكلمة المحددة، والعبارات الملائمة»^(١٣٣).

إنها حقبة الأزمة، حيث لم يتحرر الشعر بعد («نأملات» لامارتين، و«الغنائيات» والـ «شرقيات» لهوجو، حافظت - في عمومها - على الأشكال الكلاسيكية. ولكن، لأن الضغوط قد أصبحت من الشدة إلى حد الشعور بقرقرة أطر البحر السكندري، فسيطرح - مرة أخرى - التخلي عن الأشكال المنظومة، وتحرير الشعر، لصالح النشر. والأدب الجديد (مثل ما أبدعه شاتوبريان ودي ستابل ولاننيه) - على نحو ما يكتب «هوجو» عام ١٨٢٤^(١٣٤) - هو من عمل («كتاب النشر»). ويضيف «أ. د. يشام»^(١٣٥): «إن شعر القرن التاسع عشر الحقيقي قد غزا فرنسا عبر النشر. ولهذا، رأى البعض أن عهد نظم الشعر قد انتهى من الآن فصاعداً، وأن «النثر» الذي لا يعوق مسيرته شيء، أو يقلل من سلاسته، أو يحد من منابعه، أو يحصر تأثيره - يبدو أكثر جدارة بالاستسلام لدقة الذكاء المنمقة، أو لتقلبات الخيال الضجر». (ذلك ما نقرأه في «المجلة الفرنسية»، في يناير ١٨٢٨)؛ وبالنسبة إلى الآخرين، مثل «أ. ديشام» - الذي يمكن اعتبار مؤلفه (مقدمة للدراسات الفرنسية والأجنبية) بياناً للشعر الرومانتيكي - فلا يجب التخلي عن الشعر، ولكن لابد من تحويله على طريقة «شينييه»، الذي «أعاد إلى شعرنا استقلالية الوقفة césure والتعدي enjambement، وهذه الأشكال الإضمارية وذلك المظهر الفتى والحيوى، بعد أن

فقد كل أثر لهم تقريباً»^(١٣٦). وهكذا، يعاد إلى الشعر الفرنسي «طرق التعبير المتنوعة، والقطع الجريء، والتصويرية»، وهو ما سيكون، كما نعلم، من عمل «فيكتور هوجو». لكن «هوجو»، إذا كان قد أظهر ميلاً نحو الدراما الشعرية^(١٣٧)، في هذه الفترة، فإنه كان - بالأساس - مؤيداً لحرية الشاعر المطلقة. فالشعر، في الواقع، «لا يكمن في شكل الأفكار، لكن في الأفكار ذاتها»، كما سبق أن قال في عام ١٨٢٢^(١٣٨). وسنصل - عام ١٨٢٩ - إلى مقدمة «شرقيات» الشهيرة :

ليمض الشاعر حيثما يريد، وليفعل ما يحلو له،
فذلك هو قانونه. وسواء أكتب نثراً أم شعراً،
نحت الرخام، أم صب أعماله بالبرونز.. فذلك
رائع. فالشاعر حر.

ولا شك أن «فيكتور هوجو» على حق، إذ «لا يوجد سوى ثقل واحد يمكنه أن يميل كفة ميزان الفن؛ إنه العبقرية»^(١٣٩) وطالما أن الأعمال العبقرية لم تحقق الإصلاح الرومانتيكي، وتجعل الميزان يميل لصالح الشعر المتحرر، فلن تملك النظريات شيئاً لصالح الشعر، سواء أكان نظماً أم نثراً. فآية محاولة - بهذا المعنى أو ذاك - لا يمكن إدانتها مسبقاً.

كان الشعر - إذن - يبحث، في فجر الرومانتيكية، عن طريقه. وستنشر (حوليات رومانتيكية) - من عام ١٨٢٣ إلى ١٨٣٦ - وبلا نظام، أشعاراً ونثراً: كانوا يمارسون فيها - بالنسبة إلى النثر - نظام «المقاطع» (لـ «شاتوبريان» و«ماشينجي» و«لاننيه»^(١٤٠))، التي سيكونون منها - حسب ما يقول الناشر عام ١٨٢٥ - «مجموعة مختارات أدبية معاصرة»، وهو ما سيؤدي إلى البحث عن المقطوعة القصيرة، المعبرة والموزونة جيداً، التي تشكل كلا واحداً. وإضافة إلى هذه «المقاطع»، المنزوعة من أعمال أكثر طولاً، فإن الكثير من المقطوعات المستقلة بذاتها، كأغنيات أو قصائد غنائية (مترجمة أو مقلدة لأعمال أجنبية في أغلبها) ترتبط - الآن - بطراز قصيدة النثر: ترجمة «الصيد» لجوته،

و «أغنية مورلاكية»* و «قصائد عاطفية إسبانية من المور»، ومقطوعات لـ «بليسيه»^(١٤١) و «ألفونس رابيه»؛ وفي عام ١٨٣٠، «الكوخ القش» لـ «برتران». وفي حوالى عام ١٨٣٠، سنجد - فى الدفاتر التذكارية التى انتشرت موضتها (مثل «الألبوم الأدبى»^(١٤٢) أو «الدفتَر التذكارى الفرنسى»^(١٤٣) - مختارات شعرية مماثلة للأغنيات والأناشيد الغنائية والمقطوعات. ولا يجب أن ننسى - أيضاً - أن أول نادٍ رومانتيكى قد التفت حول «نوديه» حوالى ١٨٢٤: «نوديه» الذى سيشن الهجوم - فى مجلد عام ١٨٢٧/١٨٢٨ من (حوليات رومانتيكية) على القافية والوقفه^(١٤٤)، والذى قام - فى (تأملات الرهبة) (١٨٠٣)، وفى (أحزان) (١٨٠٦) - بمحاولات فى «النثر الشعري»؛ وما هو يؤلف قصة رائعة أدبية من النوع «السوداوى»، وتجربة غريبة فى البناء الشعري والرمزى، فى الوقت نفسه - أقصد «سماراً، سماراً»^(١٤٥)، حيث الرؤى العذبة أحياناً، والمرعبة أحياناً، تمتزج وتترابط، تختفى وتعاود الظهور، مثل العناصر الموسيقية، وتحتوى - أيضاً - على استهلال وخاتمة، تستدعى بناءها فى مقاطع غنائية، باتجاه قصيدة النثر:

آه، كم هو عذبٌ يا «ليزديدس» أن يكون الرنين
الآخر للجرس، الذى ينقضى فى أبراج
آرونا، قد دق منتصف الليل، كم هو عذبٌ أن
أتى لاقتسم معك الفراش الذى ظل وحيداً
طويلاً، والذى حلمتُ بك فيه طوال عام! أنت
لى، يا «ليزديدس»، والعفاريث الشريرة التى
كانت تقسم نومك العذب؛ نوم لوريتزو لن
تخيفنى أبداً بهيبتها!

وينبغى أن نضيف أنه بعد «سماراً» - التى نُشرت باعتبارها سرداً مترجماً عن «السلافية» -^(١٤٦) ترد ثلاث قصائد سلافية أيضاً، والثانية منها «امرأة آزان» قصيدة صربية كرواتية أصيلة، فى حين أن الأولى - «سبالاتان بك» - هى

ابتداعٌ صرف من «نوديه»^(١٤٧): تتكون هذه القصائد من مقاطع قصيرة، فى نثر «يأخذ شكل الشعر» عن قصد، وفيها تصبح الغرائبية حجةً قوية، إلى حدٍّ ما، على أصالة العمل كله.

وتقودنا حيلة «نوديه» هذه إلى الحديث عن حيلة أخرى شهيرة، أهرقت الكثير من الحبر بشأنها، وهى قصيدة «مريميه» - «جوزلا» - المنشورة عام ١٨٢٧. إنه بالقطع خدعة، هذا الديوان من الأناشيد الغنائية «الإلييرية»- II lylyriques* (والمكتوب فى ١٥ يوماً، كما يقول «مريميه» I)، بعد قراءة «رحلة إلى دالماتى دى فورتييس» (الذى سبق أن استخدمه «نوديه») باستخدام نثر استطاع علامة ألماني التعرف فيه - كما يبدو - على «وزن الأشعار الإلييرية»^(١٤٨)، حيلة بارعة تماماً - مع ذلك - تستعيد تقنية ترجمات قام بها «فورريل» و «لوييف فيمار» و «نيمبوسين ليمرسميه»، مع ترتيب المقاطع، والخاصية الغرائبية، بل حتى الأدوات النقدية نفسها^(١٤٩). لكن ما يهمنا من هذه المعارضة - على نحو ما يقول «أ. مارسان» عن حق فى طبعته - هو الهدف العميق للمؤلف: أن يكشف لـ «الكلاسيكيين» الباريسيين، الصفائيين** والمتصنعين، «ما هو العنف، والفظاظة، والسذاجة، والحب المتوحش، وأيضاً شجاعة الجنس الإنسانى»^(١٥٠). لقد أشاع «مريميه» فى الفن مشاعر أكثر عنفاً، ومنحه تعبيراً أكثر جرأة. ويظهر «إيفانوفيتش» - عبر مقارنات عدة صادمة^(١٥١) - كيف يلجأ «مريميه»، فيما يتبع الإيجاز والقوة، إلى الاختصارات والمفارقات، و «يزيل» عن النصوص المستمدة من «فورتي» طلاء القرن الثامن عشر، فيلغى النعت الذى لا نفع فيه، والزخارف التقليدية. إيجاز، وطلاقة، وتصويرية، وعديد من المزايا «الرومانتيكية» التى تتناقض مع تركيب العبارة الباهتة لناظمى الشعر من الكلاسيكيين الجدد؛ ويمكن القول إن «جوزلا» قد زعزعت اللغة الشعرية بهزة حاسمة.

* نسبة إلى «إليري Illyrie»، الاسم القديم لمنطقة شمالى البلقان.

** Purists الصفائيون: من يتكلمون الحرص على صفاء اللغة ونقاها.

* نسبة إلى «مورلاك Morlaque»، وهى منطقة فى بلجيكا.

وبنية هذه «الأنشيد الغنائية» لا تقل أهمية. فبالقطع، من المحزن ألا يكون الشعر الشعبي الصربي الكرواتي قد عرف المقاطع (وهو ما يخبرنا به «إيفانوفيتش»^(١٥٢)). ولا يقل عن ذلك دلالة أن نرى «مريميه» وقد استخدم - بكثرة - التنظيم في مقاطع والمصحوب، في الغالب، باللازمة: هكذا في «نشيد الموت» الذي يدين، بلا شك، لقصيدة «بورجيز» الشهيرة «لينور»، بلازمتها المتكررة، ثلاث مرات: «وداعاً، وداعاً، مع السلامة! هذه الليلة القمر في اكتماله، والرؤية واضحة، ليعثر على طريقه. مع السلامة!»^(١٥٣). إن البحث عن التماثلات، والانشغال الشديد بتحديد البنية، أمران محسوسان في مقطوعات «مريميه» الأقصر بكثير من مقطوعات أسلافه: تتكون «عاشقة دانيزيش» من خمسة مقاطع متماثلة، كل منها مكون من ثلاثة أجزاء («أعطاني أوزاب خاتماً ذهبياً مرصعاً، وأعطاني لوديمير قلنسوة حمراء مزخرفة بالأوسمة، لكنني أحبك، يا دانيزيش، أكثر منهم جميعاً»^(١٥٤))، وتعيد «العين الحاسدة» المقطع الأول - في شكل لازمة - في نهاية كل المقاطع التي تتالي^(١٥٥)، ويتم ضبط وزن «الباركاروللي»* بالعودة المنتظمة لكلمتي «يسومبو، يسومبو» اللتين يفترض أنهما تؤكدان في اللغة الإليرية الحركة المنتظمة للمجدافين^(١٥٦). فهنا - بالطبع - ثمة محاكاة لأسلوب الأغنية، وأشكالها الثابتة وتكراراتها، التي تتوافق مع استعادة اللحن نفسه، لكن ضرورات المعارضة لا يجب أن تخفى عنا جهد «مريميه» الواعي لمنح «أنشيد» الغنائية شكلاً وبنية فنيين.

وفي عام ١٨٢٧، تم العثور على قالب قصيدة النشر/ إنه قالب «النشيد الغنائي» Ballade، ذي المقاطع الموجزة تماماً، والحكمة البنيان، ولم يعد باقياً سوى أن يصب فيه محتوى شعري أكثر أصالة من المحاكاة أو الترجمة المستعارة، وأن تحل القصيدة الغنائية الفرنسية محل الأجنبية، سواء أكانت تاريخية أم غنائية. وقد كتب «برتران» مقطوعاته الأولى

* أغنية ينشد بها بحارة «البندقية» في إيطاليا.

حوالي عام ١٨٢٧، وتم تأليف الجزء الأكبر من «جاسبار الليلي» Gaspard de la Nuit عام ١٨٣٠. لكتني أود - قبل تناول مبدع قصيدة الشر - أن أستخدم كاتباً آخر، التزم الطريق نفسه تقريباً، في الفترة نفسها، واكتشف - من جانبه، رغم موته المبكر - صيغة مبتكرة لم يتسع له الوقت لتطويرها تطويراً كافياً.

الفونس رايبه

نشرت (حوليات رومانتيكية)، عام ١٨٢٥، مقطوعتين لـ «رايبه» Rabbe: «الستور»، مترجمة عن مخطوط يوناني، و«خنجر العصور الوسطى»، مترجمة عن مؤلف مجهول. فالأمر يتعلق مرة أخرى - إذن - بترجمة مستعارة؛ فهاتان المقطوعتان - إضافة إلى «المراهقة» أو «الطرفان» المستمدة من نقش جنازى قديم^(١٥٧) - منظومة في مقاطع، وأسلوبها لا يزال «كلاسيكياً» وتقليدياً: «تستطيعين أن تبوحى بمفاتنك إلى لعبة الأمواج»^(١٥٨)، «تخلّ عن اهتمامك اللامجدي بزيّتك»^(١٥٩). ولا شك أن الميل إلى الهيكلية - التي تلهم غالبية هذه المعارضات - تشوّه تأثير «شينيه»، الذي كان ناشره «هـ. دي لاتوش» واحداً من أوائل أصدقاء «رايبه» الباريسيين. وفي «الستور»، كان «رايبه» لا يزال يذكر شخوص الستور التي رسمها «شينيه» في «الأعمى»، وبشكل خاص في «اختطاف أوروبا» (يدو مرياً - بالمقابل - أن يتذكر «م. دي جيران» رايبه، أثناء كتابته «الستور»، الذي يحمل مغزى آخر مختلفاً تماماً).

ولو لم يكتب «رايبه» هذه المعارضات للعصور القديمة، لما قلم لقصيدة الشر شيئاً جليداً ذا بال. ولكن ينبغي - أولاً - أن نضم إليها «خنجر العصور الوسطى»، وخاصة «الغليون»، التي يتسم مفهومها - إن لم يكن تنفيذها - بأنه أكثر تفرداً. ففي «الغليون» حدة غريبة في الأفكار والنبرة: «آه يا غليونى! اطرّد، وأبعد هذه الرغبة الطموحة والمشوومة للمجهول والغامض»^(١٦٠). إن نقمة كهذه -

جديدة في عام ١٨٢٥ - تقرب «رايه» من القارئ المعاصر: «سأم الحياة»، و «الحلم بما لا يكون»، والنفور من الآخرين ومن الذات^(١٦١)، إنه الشعب من الحيلة، الرومانتيكي والبودليري. وثمة نصوص أخرى مكتوبة خلال «أوقات فراغ حزين» لنهاية وجود أليم^(١٦٢) تفعلنا بعنفوانها الكثيب، بغنائيتها التي يجعلها اقتراب الموت غنائية بائسة:

أيتها الآلهة! كم تغير المشهد من حولي! كم في هذه اليقظة من أحزان وأهوال! كنت قد غفوت على حافة الهاوية: وافتح عيني لأرى نفسي غريقاً في أعماقها:

قوة، وجمال، وشباب، إن فكل شيء ضاع.^(١٦٣)

وهذه الكتابات الأخيرة، رغم بعض الصور ذات البهاء المأساوي^(١٦٤)، إنما هي - والحق يقال - تأملات أكثر منها قصائد. إن البحث عن الفن يؤدي به إلى الخضوع للتعبير الصادم، والصراخ الذي يصدر عن كائن تمزقه الآلام.

وسأطيل قليلاً فيما يتعلق بـ «قصيدة النثر» التي تعتبر نفسها كذلك (مادامت مكتوبة في مقاطع، وفي نثر متقن). والتي تقع - فيما يبدو لي - في تقاطع الزاوية «الفنية» للفترة الأولى مع الزاوية الفلسفية: إنها مقطوعة «سيزيف» المكونة من مقاطع، والمتأخرة الآن، مادام «رايه» يلوح فيها إلى «حرارة محرقة» يقول عنها إنها تأكل «أيامي وشبابي»^(١٦٥)، والتي ظلت - للأسف - غير مكتملة. ورغم هذا، فقد كانت تنطوي على إبداع رائع، ملحمي وخيالي في الوقت نفسه، في تلك «الرؤيا» عن مستودع عظام الموتى الهائل، الذي يضاعف الزمن من حجمه، بدلاً من تحطيمه، ويحافظ عليه دائماً: «نصب غامض يجسد - في الوقت نفسه - النصب الكبير المجهول من تراكم القرون وأماكن انحطار أحلام اليقظة»^(١٦٦)، «حائط القرون» المنصوبة على عتبة

«أسطورة القرون»^(١٦٧). وكيف لا يستدعي - فيما يخص المثاليين - الذين يزخرفون مستودع العظام الغريب («جرائم الملوك ومصائب الشعوب، والديانات المختلفة التي كان بعضها بشعاً في دمويته: المارك الدامية، والطواعين، والمجماعات»)، و«حائط القرون» حيث تميز عين «هوجو» البصيرة:

المصائب، والآلام، والجهل، الجوع،

الخرافات، والعلم، والتاريخ...

أو - فيما يخص موجز التاريخ العالمي، الذي يقدمه المقطع الأخير من «سيزيف» - («غرق القارات المنسية... اكتشاف العالم الجديد»)، و«انحطار أحلام اليقظة»؟

... والقارات الكبرى، الممتلئة بالضباب،

الخضراء أو الذهبية، تلتهمها المحيطات

الكبرى بلا انقطاع...

... صوت العالم الجديد قديم قدم العالم

الغابر.

- ولا تبدو المقارنة مفتعلة، حتى لو افترضنا أن «رايه» و«هوجو» يدينان - معاً بشيء ما إلى التوراة، وربما إلى «س. مرسية»^(١٦٨).

كان «هوجو» صديقاً لـ «رايه»، وكتب مقطوعة من الشعر المنظوم للطبعة الأولى لأعماله عام ١٨٣٥ (الصادرة بعد وفاته). وبعبارة عن أية قضية تتعلق بالتأثير، فإن حقيقة إطلاق صفات «رومانتيكي» و«هوجوي» (نسبة إلى «هوجو»)، على مجاز نثرى كتب قبل عام ١٨٣٠، لهو أمر لافت تماماً. ونأسف - أكثر من ذلك - على أن هذه المحاولة الأخيرة ظلت بلا اكتمال، وبلا مستقبل. وسيصبح «رايه» - فيما بعد - رائداً لنوع سيكون على «برتران» أن يشهره، وإن يكن بطريقة مختلفة تماماً^(١٦٩).

الهوامش

- (١) انظر: *Histoire du Vers français*, Boivin, 1949. وبشكل خاص، في الأشعار الخاضعة للإيقاع المشروط (مثل الإيقاع التفعيلي في «أوكسان» و «نيكوليت») حيث تخلق نبرة الصوت مكانها للنغمة الموسيقية.
- (٢) انظر: Lote, *La Déclamation du vers français à la fin du VII^e siècle* (Rvue De Phonétique, 1912, t.II, p. 313-363).
- (٣) فقد لاحظ - عام ١٧٧٠ - أنهم في القرن السابع عشر كانوا يضبطون نغم الأبيات بالإنشاد، الذي كان نوعاً من الغناء الرتيب *mél-opée*، ويضيف: «والواقع أن الشعر يقتضى ثلاثة أشكال مختلف عن الشعر» (*Œuvres*, éd. Moland, t.XXVIII, p.303 en note).
- (٤) وستعارض للموسيقى - هي أيضاً، وإن يكن في وقت لاحق - الشكل المربع، أي بناء الجمل في مجموعات مزدوجة (٤+٤ أو ٨+٨). (قارن: Dumesnil, *Sur Le rythme musical* *Mercure de France*, 16 nov. 1919).
- (٥) انظر الأب دي بر *Réflexions critiques Sur la poésie et sur la peinture*, 1719, t.III.
- (٦) *L'alexandrin français dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle*, Hachette, 1907.
- (٧) *Œuvres*, t. XI, p.250، ذكره «مورنيه» في: *L'alexandrin français...*, p. 33.
- (٨) *La déclamation du vers français à la Fin du XVII^e siècle* (Revue de Phonétique), 1902, p. 330.
- ومن المفيد الإشارة إلى أن الموسيقى قارمت - في العصر نفسه - الطغيان الإيقاعي لألحان الأوبرا، ومالت إلى تقرب جملتها الموسيقية من لغة الكلام: وستربط جملة الأوبرا الملحنة، التي ألدعها «لولي» بمعنى الكلمات، وستتعلق - بأمانة - بمقاطع الكلام (في حين أن الإيقاع الموسيقي ينتصر، في اللحن، على التعبير). ويقول «لولي»: «إن جملتي ليست إلا للنطق بها». (انظر *R.Rolland, musiciens d'au-* *trefois*, Hachette, 1917, notes sur Lully, III, p.152) وهكذا لم يعد الشعر وحده هو الذي لا يفتي الإنشاد الرتيب، بل وقفت الموسيقى نفسها ضد التماثلات الإيقاعية والأشكال الثابتة.
- (٩) إنها النتيجة التي يصل إليها «د. مورنيه» وهو يبحث في مسألة القواعد في القرن الثامن عشر (*La Question des règles au XVIII^e siècle*) (Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1914). وإذا ما كان احترام القواعد قد استمر طويلاً، فذلك - بوجه خاص - لأن «العبقريّة المجهولة» القادرة على أن تفتح «بضربة واحدة الطرق الجديدة التي ستعوم من قواعد الماضي» لم تكن قد ظهرت بعد (3^e Partie, p. 617).
- (١٠) وهكذا، يردد «دي لونغ» إلغاء الشعر المقفى (*Raisonnements ha-* *sardés sur la Poésie Française*, 1737) ويرصد «الأب بريلو» - في «الحسنات والسيئات» - عينة من الشعر غير المقفى، في أبيات «موزونة»، وذات أطوال متنوعة (1735, t.VI, p.68).
- (١١) ارجع - في هذا الموضوع - إلى مقالة ج. دورى M.-J.Durry حول قصيدة النثر (*Poème en prose* (*Mercure de France*) 1^{er} Févri-er, 1937).
- (١٢) Fénelon, *Télémaque*, éd. Des Grands Ecrivains de France, 1920; Introduction, p.XL.
- (١٣) حول هذا الشخص العجيب الذي كتب عدة قصائد غنائية نثرية، وذهب إلى حد نقل عدة مشاهد من *Mithridate* نثراً كي يقدر الجمهور كم سيكسب من ذلك، انظر أطروحة «ديبون» *Houdar de la Motte* (1988).
- (١٤) «كاتبنا تمتلئ بالشعر في المواضيع التي لا تجد فيها أي أثر للنظم» (*Lettre à l'Académie*, ch. V, *Projet de poétique*).
- (١٥) *Lettre ch.v.*
- (١٦) *Le Nouvelliste du Parnasse*, 1734, t.I, p.198.
- (١٧) مثل «لاموت» أو «الأب دي بر» في «بحث حول الشعر الملحمي».
- والجدير بالذكر أن الفلاسفة قد توصلوا - خلال إدانتهم للشعر باسم الحقيقة والحكمة - وإن يكن عبر طرق متعارضة، إلى النتائج نفسها التي توصل إليها من أدانوا ذائقتهم باسم السمع والإحساس، مثل «الأب دي بر».
- (١٨) *Fénelon au XVIII^e Siècle en France*, Hachette, 1917.
- (١٩) قارن *Chérel, La prose poétique française*, l'Étisan du livre, 1940. وانظر - في الكتاب نفسه - حول النثر الشعري لهذه الفترة، صفحات من ١٦٦ - ١٨٣.
- (٢٠) *D'Eschery, Œuvres*, 1811, t.II, p.270.
- (٢١) «خطاب إلى الأكاديمية»، الفصل الخامس: «أريد جليلاً مألوفاً، شديد العذرية والبساطة، وأن يميل كل واحد إلى الاعتقاد بأنه كان سيجده بلا عناء...».
- (٢٢) *Le Pour et le Contre*, 1735, t.VI, p.81.
- (٢٣) التي عرضها - بشكل خاص - في «منوعات» *Variété III*, GAI-limard, 1936, p.63.
- (٢٤) «إعلان مبادئ مترجمي الشعر» *Profession de foi pour les tra-* *ducteurs de poésie*, Yggdrassil, 25 juin 1937. وهناك رفض مشابه لاعتبار الشعر كله شكلاً، كان موضوعاً لأطروحة قام بها

P'Europe بأجزاء أخرى عامي ١٧٦٤ و ١٧٦٥ (انظر بيبليوجرافيا Van Tieghem, في ختام أطروحته «أوسيان في فرنسا, Ossian en France, Paris, 1917.

(٣٥) أقدم هنا - لأيمين تفوق «سوار» على أصحاب الأسلوب «النبيل» والكلاسيكي المزعوم - ترجمة للفقرة نفسها للبارون «دي سكتورف» من «ويرفر» (١٧٧٦): «اعصني أيتها الرياح المزبوعة! أخرجني من كهفك أيتها العواصف الرهيب! اجأري أيتها العواصف التي لا يمكن ترويضها وهزى قيودك، اعوى في غاباتنا، أيتها الزوايح البشعة! وأنت، أيتها القمر! اخترق السحب المتشقة. وأضيء بشعلا تلك الشاحبة هذا الليل الرهيب! لذكرني كل شيء بموت أطفالي، بموت أريندال القوي، وبضياح دورا التي لا تعوض!».

(٣٦) «أوسيان في فرنسا»، ص. ٢١. ونعلم أن «فولتير» قد انتقد بحدة أسلوب «أوسيان» وسخر منه، بتقليده ومحاكاته في «أسئلة حول الموسوعة»

Questions sur l'Encyclopedie (1^{re} partie, articles : Anciens et Modernes, 1770) (Euvres De Voltaire, XVII, p. 236).

(٣٧) «أوسيان في فرنسا»، ص ١٤٥.

(٣٨) في يناير ١٧٦٢، «لانمون Lathmon»، وفي فبراير «أوثونا Oithona»، وفي أبريل «دار - ثولا Dar - Thula» وفي يوليو «كونولات وكونوتا Conlath et Cuthona»، وفي سبتمبر «كومالا Comala». ومع ذلك، فإن هذه المقطوعات الأكثر درامية قد أثارت إعجاباً أقل بما أثارت المقاطع الغنائية المترجمة في البداية. «إنها ليست - على ما يقول جريم - قصائد موقفة، تلك التي تستحق لدى الأوسمة».

(Correspondence, avril 1762, cité par Van Tieghem, Ossian en France, p. 145).

(٣٩) هكذا تصرف «سوار»، وهو يترجم «كارثون Carthon» عام ١٧٦١، في (جورنال إترانجيه Journal Etranger)، فذكر تسعة مقتطفات تربط - معا - بتحليل موجز، ليختصر - بهذه الطريقة - كلا ملحمة شامسا وملا، إلى سلسلة من «قصائد ثرية» قصيرة.

(٤٠) أول أغنية في «أناشيد سلما Chants de Selma»، ترجمة «سوار» في Gazette Littéraire d'Europe, le 1^{er} août 1765.

(٤١) في عام ١٨٢٠، ترجم «ميريميه» «أوسيان» مع صديقه «ج.ج. أمير» انظر خطاب «أمبير» الذي ذكره يوفانوفيتش في أطروحته حول «جوزلا»: La Guzla, Grenoble, 1910, p. 133

(٤٢) من عام ١٧٦٥ إلى عام ١٧٨٧، نرصد ٢٠ محاكاة لـ «غزليات» جيسنير، سواء بالشعر أو النثر، وذلك في (روزنامة ربة الشعر Al-manach des Muses) وحدها Van Tieghem, Le Prér-omantisme Européen, t. II, p. 283.

«رينيللي» في «قصيدة مفتوحة وقصيدة مغلقة» (Poésie ouverte et poésie fermée) Cahiers du sud, 1947 الذي «يتحرر ويستغنى عن الكلمات، التي لا تزول ولا تبطل وهي تهاجر من لغة إلى أخرى، وعندما تقدم في اللغة الخام، لا تكف عن أن تكون قابلة للنقل» (ص ٤٨).

(٢٥) لنذكر - رغم هذا - المحاولة الغريبة لـ «الأب سانادون» الذي ترجم، عام ١٧٢٨، «رسائل» و «هجاء» هوراس الشعريين إلى النثر العادي، بينما اختار «أناشيد غنائية» لترجمتها «نثرا شعريا» فأسلوب أكثر رقيا. ول سوء الحظ أصبح نثر «هوراس» الغنائي، الموجز والحيوي، لغة مطبوعة وبنانة على يد «سانادون».

(٢٦) هي القصيدة نفسها التي تبدأ بـ «لقد حاربنا بالسيف»، وتنتهي بـ «مضت ساعات الحياة، وسأمت ضاحكا».

(٢٧) حول كل هذه الترجمات، انظر: Van Tieghem, Le préromantisme, Etudes d'histoire Littéraire européenne, 2 Vol., Alcan, 1924.

(٢٨) La notion de vraie poésie dans le préromantisme européen, op. cit., t. I, p. 19-71.

(٢٩) وهكذا، ترجم «هيردير» عشرة مقاطع من «إيدا» في «فرلوكسلير-Volk-slied» التي جمع فيها الأغاني الشعبية والبداية، في حين أن نظام «إيدا» الشعري يتمثل، على النقيض، في فن شديد التطور (انظر الملاحظة ٣٠).

(٣٠) أنحنى «إيدا» جانباً، فهي - على النقيض - ثمرة نظام شعري بالغ التعقيد، يستلزم ١٣٦ بحراً مختلفاً: ذلك لأن محاولات النثر الشعري هي واقع الذهنية الحديثة، بحثاً عن شكل فني جديد. وكانت الـ «سكالد Scaldes» الاسكتلندية تغنى - من القرن الثامن حتى الحادي عشر - منظومة، بل في نظم بارع.

(٣١) في الخارج، سنرى «سيزاروتي» - في إيطاليا - يترجم «ماكفرسون» في أبيات غير مقفاة من أحد عشر مقطعا، و«هيوبر» - في إنجلترا يترجم «جيسنير» في نثر موزون. وبذلك توصلا - هذا وذاك، كما يؤكد «فان تيجيم» - إلى التعبير بإخلاص عن الإيقاع الأصلي.

(Le Prérromantisme, t. I, p. 226, et t. 2, p. 224).

(٣٢) انظر: Œuvres de Turgot, t. IX, p. 163.

(٣٣) «هيوبر» الذي عرف «نورجو» - تلميذه - على «جيسنير»، نشر باسمه هو مجمل الترجمات التي قام بها «نورجو» و «مستير»، هو نفسه.

(٣٤) ظهرت ترجمتها الأولى (عن «مقتطفات من الشعر الإرسى» التي نشرها «ماكفرسون» عام ١٧٦٠، والتي أدمجت - فيما بعد - في ملحمة «أوسيان» في (جورنال إترانجيه Journal Etranger) في سبتمبر ١٧٦٠، ويناير وديسمبر ١٧٦١، ثم في يناير وفبراير ويوليو وسبتمبر ١٧٦٢. وسيمد «سوار» مجلة أوروبا الأدبية: Gazette Littéraire d'Europe.

وحول هذه «الغزليات»، انظر فيما يلي «الترجمة المستعارة وقصيدة الشعر».

(٤٣) انظر - فيما يتعلق بهذين النمطين من الشعر، مقالات A. Anglès, sur L'esprit de la prose, dans Action du 5 juin 1945.

(٤٤) قارن A. François, dans l'Histoire de la langue française de Brunot, t.VI, 2^e partie, livre II: la langue post-classique «: "La langue de la passion" p. 2055-2060. ويذكر أن «هدرو» قد اخترع «نقاط الإرجاء» التي أسست اللغة العاطفية استخدامها، والتي تجدها لديه «جملاً رخيصة»، وكلمات معزولة، وعلامات تعجب، وكلمات ذات مقطع واحد، وطرق تعبير إضمارية (ص ٢٠٥٩). ليس ذلك هو بداية الجهد المضاد للخطابية الذي نتوصله قصيدة الشعر؟

(٤٥) قارن Van Tieghem, Ossian en France, p. 130-134.

(٤٦) انظر Salon de 1767, article Lautherbourg.

(٤٧) نستعيد عبارة «موتجلون» في أطروحته حول «التاريخ الداخلي لما قبل الرومانتيكية» l'Histoire intérieure du Prérromantisme français (Arthoud, 1930).

(٤٨) Rousseau, Œuvres, Hachette, 13 vol., t.V, p.89, cité par A. François والأمر يتعلق هنا بالشعر، لا بقصيدة الشعر. فالحلوة الوحيدة لروسو في «قصيدة الشعر» «لاوى إبراهيم» Le lévite d'Ephraïm، ليست بذات أهمية، نظراً لأسلوبه «الشعري» نفسه، والكلاسيكي الزائف.

«اللاوى» أحد أبناء «قبيلة اللاويين» الإسرائيلية القديمة، ومهمته خدمة المعبد (الترجمة).

(٤٩) Histoire Intérieure Du Prérromantisme français, t.I, p.172.

(٥٠) يقول عن التصور الذهني (وهو ما ينطبق - أيضاً - على الأدب): «القواعد جعلت من الفن روتيناً، ولا أعرف ما إذا كان ضرراً أكثر من نفعها. لتتفق: لقد أفادت الإنسان العادي، وأضررت بالإنسان العبقري» (Œuvres, Garnier, 1876, t.XII, p. 76 - 77) وأيضاً، في مقالة «عبقرية Génie» في «Encyclopédie» عام ١٧٥٧: «القواعد وقوانين الذوق ستعزل العبقرية، والعبقرية تحطمها كي تظهر نحو السامى، نحو ما يؤثر على العواطف، وما هو عظيم».

(٥١) أوضح «فان تيجيم» كيف أن هذه الفكرة كانت محببة إلى قلب كل «السابقين على الرومانتيكية» من الأوروبيين: يوج، جوت، إلخ. (قارن Le Prérromantisme, Etudes d'histoire littéraire européenne, 2 vol., alcan, 1924).

(٥٢) Histoire Intérieure du prérromantisme français, t.I, ch.2, p.1.

(٥٣) أحيل - بالنسبة إلى الأول (شعر) - إلى دراسات «موتجلون»، في المجلد الثاني من كتابه Histoire Intérieure du Prérromantisme français, Arthaud, 1930; كتاب Vista Clayton, The prose poem in french poetry of the XVIII^e century, Columbia University, 1936.

وبشكل خاص الفصل العاشر.

(٥٤) قارن موتجلون، سبق ذكره، المجلد الثاني من ص ٢٤٧ - ٢٤٨: «معلم منتصف الليل يذوق، يا له من صمت. لاشئ يتحرك. هل كل الناس نيام حتى هذه اللحظة؟...».

(٥٥) انظر : Œuvres de Mmc Roland, Paris, an VIII, tome 3.

والغريب - في «مذكرات» معلم رولان - أن هذه الزيارات نفسها إلى قسن، لدى خالها الكاهن القاتوني يسمون، تتيح القرمصة، على النقيض، لوصف قصير، حي وجذاب، لـ «حفلات مابعد العشاء العرجاء» حيث كانوا قد رفعوا الأطباق من اللقطة، ورقدت عليه ذات غطاء أسطواني تشتمل مكتباً وتخدمها الكاهن القاتوني «بلر» الذي يرتدى النظارات ويحمل آلة الباص تهلر، بينما كنت أغمض كماماً، وخالى يقرقع بالناي».

(٥٦) انظر رسائلها إلى صديقته في الليرة الداخلية، الأتمة «كتيب»، في ٦ يوليو ١٧٧٦، التي ذكرها «لانسون» (Choix de Lettres du XVIII^e siècle, p.661).

(٥٧) إلى السيد ديلير، ١٤ مايو ١٧٨٢، ذكره «لانسون» (choix de Lettres, p.629).

(٥٨) انظر «لانسون»، مرجع سابق، ص ٦٨٦، وما يليها.

(٥٩) على سبيل المثال، خطاب ٦ ديسمبر، المكون من مقطعين قصيرين.

(٦٠) انظر : Observations en tête d'Obermann (éd. Michaut, Hachette, 1940, t.I, p.1).

(٦١) المرجع السابق، ص ٥، ملاحظة.

(٦٢) المرجع السابق، وبعض التعبيرات الواقعية سيتم تصحيحها بعد الطبعة الأولى: «عجول متحل محل الأبقار، إلخ...»

(٦٣) انظر : Obermann, lettre XXV.

(٦٤) المرجع السابق، الخطاب الثامن والستون (éd. Michaut, t. II, p. 122).

(٦٥) هناك مثال يميز لهذا الانصهار: «الأيام الجميلة عديمة النفع لي، الليالي العذبة مرة لي. سكونة الظلام! تحطم الأمواج! صمت! قمر! عصافير تغرد أثناء الليل! أحاسيس السنوات الشابة، ما الذي أصبحت عليه؟» (Lettre LXXV, t. II, p. 147). وإيقاع هذه المقطوعة الجميلة - في ذاته - معبر بصورة رائعة.

(٦٦) ذكره «ميسرلان» (Séanconour, p.94)، الذي يقرب الجملة من «توفاليس»: «كل المرئي يرتكز على أسس غير مرئية». (لقد خضع

- (٨٢) Avertissement في نهاية ترجمته لـ «غزليات»، عام ١٧٦٢، ص ٩١.
- (٨٣) انظر: Variétés Littéraires, 1768, t.I, p.391. ونضرب مثلاً على ذلك استعمال كلمة «شيء»، وهي «مصطلح ميتافيزيقي».
- (٨٤) المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ٤٢ Réflexions تسبق ترجمة أول Nuit ليونغ.
- (٨٥) قارن ترجمة «الحب الذي أسي جزاؤه» L'Amour mal ré-compensé حيث يفتن إلى حورية بحر أغنية مضحكة (ربما نبعث فكرتها من ثيوفراط، حيث يقارن نفسه بـ «عجل مرجح»). «ساتير»: شخص خرافي، نصفه الأعلى إنسان والأسفل لعنة (الترجمة).
- (٨٦) هكذا تم تقديم «تريلة إلى الشمس» لبراك، باعتبارها مترجمة عن اليونانية.
- (٨٧) انظر: Les Incas (1777), ch. XLVII.
- (٨٨) «على النثر ألا يخلط بالنظم»، ذلك ما يقوله في كتاب الشعر (الفصل الأول، ص ٢٤٢) والحظر الذي أصدره «فوجولا»: «علينا أن نتجنب النظم قدر الإمكان في النثر، وخاصة البحر السكندري» (Remarques sur la langue française, 1647, p.104). ظل مقبولاً بشكل عام تماماً، حتى فيما يتعلق بالنثر الأدبي والشعري. قارن Vista Clayton, The prose poem in french poetry of the XVIII, Century, Columbia University.
- (٨٩) كان «سوار» قد أعطى (لوجورنال إترانجي) - عام ١٧٦٢ - ترجمة «دار - تولا» التي تتضمن قصيدة «ابتهال إلى القمر» الشهيرة. ونعلم أن «لانتاشيز» - التي نشرت عام ١٨٦٢ - قد وجدت مخطوطة منذ ثلاثين عاماً.
- (٩٠) والدليل أن «الترايل» شديدة التكلف من الناحية الأدبية، في «شهداء» وأغنية الموت» لـ «سيمودوسيه» وخاصة في الكتاب الثالث والعشرين، وهي نموذج حقيقي للأسلوب الكلاسيكي المستعار.
- (٩١) انظر ما سبق، الملحوظة رقم ١٤.
- (٩٢) انظر Dissertation sur la poésie rythmique (sic) dans les Antiquités poetiques حيث يميز الشعر الإيقاعي لليهود والشعر الموزون، ويكتشف بالنسبة إلى باقي شعرا إيقاعياً في الأغنية الحديثة.
- (٩٣) انظر Le Livre échappé au Déluge, en style primitif, ou Psaumes nouvellement découverts, à Sirap (=Paris), 1784.
- (٩٤) انظر Fusil, Sylvain Maréchal, ou l'Homme sans Dieu, Plon, 1936.
- (٩٥) انظر: Psaume XXVI, p.73.
- (٩٦) أحب الفتاة المولدة البيضاء التي تغني بها نظماً، والتي لا يزال نثره يتذكرها.
- «سينتوكور» لتأثير «سان - مارتن»، والقصائد «الهنلوسية»، وربما بـ «توفاليس» غير «سبستيان مرسيه» (سبق ذكره، ص ص ٨٩ - ١٠٦ Merlant).
- (٦٧) نشر «سينتوكور» - أيضاً - فيما تلم «أحلام بقطة حول طبيعة الإنسان البدائية التي تتميز بعض مقتطفاتها بطابع شعري أكثر من ظاهرياً.
- (٦٨) انظر: ر. دي جورمون، مقال حول لوسيل دي شاتوبريان، في Promenades littéraires, V. وقد نشرت أعمال «لوسيل» مصحوبة بتعليق «ل. ل. توماس» عام ١٩١٢ (Messiaen).
- (٦٩) انظر Chateaubriand, Mémoire d'Outre-Tombe, I^{er} partie, livre III.
- (٧٠) انظر: Neufchâtel, 1784 (tomes I et II), et Lausanne 1785 (tomes III et IV).
- (٧١) التورية للوجود - على سبيل المثال - في «تريلة إلى الربيع» (L. Hymne au printemps, LP. 20). حول دودة القز، هذا «الأنبوب للنظم»، «المنشأ بأشواك حريرية ولرجل لا تزال بلا شكل محدد».
- (٧٢) انظر: Mélanges Lanson, 1922, p.258 - 267.
- (٧٣) انظر: Mon Bonnet de Nuit, t.II, p.130.
- أيضاً «حلم البقطة الخامس لروسو».
- (٧٤) يؤكد مقال حديث كتبه «ه. ت. بترسوند» (Petites clefs de grands mystères. Revue de Littérature comparée, janvi-mar 1951, p.85-100). أن «مرسيه» كان موضع شغف بالآل، بالإضافة إلى أهمية تأثيره على «هوجو».
- (٧٥) ملحوظة Néologie, 1801, préface, p. XIV.
- (٧٦) انظر فصل «Mon Bonnet de Nuit» t. II, p.254 vers français حيث يهاجم «مرسيه» بحدة - ثقافية «الرتبة والدابة»، ويعلن تفوق النثر «على شعرنا القوطي».
- (٧٧) انظر: Mornet, Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de St-Pierre, Hachette, 1907, p.413.
- (٧٨) انظر Scènes champêtres de peureau, 1782, Mélanges tirés d'un petit portefeuille de sylvainmaréchal, 1770, etc...
- (٧٩) ذكره «شيل» Fénelon au XVIII^e siècle en France, p. 445.
- (٨٠) وإنه لنودلالة أن نشهد صدور ديوان من «حكايات وأشعار لوسيه» عام ١٧٧٢، يحتوي على مقاطع قصيرة غنائية، تم اختيارها - من هنا وهناك - من «لوسيه»، ولا تحفظ بشيء من طابع العمل للمحمي.
- (٨١) انظر Tableau de Paris, t.II, cité par Monglond, Histoire littéraire du Preromantisme français, t.I, p. 100.

يعلمه عن الإيقاع الوحشي، ولم تعد تلك - على الإطلاق - هي إيقاعاته الخاصة التي تنشأ تلقائياً (ص ٢١).

(١٠٨) المرجع السابق، ص ٢١.

(١٠٩) انظر : Preface du tome I, an X (1801).p.vi.

(١١٠) في الجزئين الأولين، وحدهما، نقرأ ترجمات من الألمانية (مقاطع هوفمان «إلى قطعتي» وحكايتين خرافيتين لليتشمبرج)، ومن الإنجليزية (استعارة)، و «غزلية» مترجمة بتصرف من الإيطالية، ومحاكاة أناكرين لـ «حكاية هندية»، و «قصة يونانية» (في مقاطع)، و «تسامح» و «فصل من سفر التكوين المكتشف حديثاً، مترجم عن العبرية إلى الفرنسية».

(١١١) انظر : La mue de l'Amour, par Lefranc, t. VI (1805) p.21-22.

(١١٢) «إن لم تكن هناك سوى طريقة واحدة في الكتابة في أفضل شكل ممكن، فهل يمكن - مع قواعد النظم - أن تستطيع هذه الطريقة الوحيدة أن تتواجد دائماً؟» هكذا كتبت، وهي تقيم تعارضاً بين الشعر والنثر (De la Littérature, 1800, éd Didot, (1861, t.I, p.286).

(١١٣) De l'Allemagne, 1813, éd. Didot, t.II, 2^e partie, chap.9.p.58.

وتضيف : «إن طغيان البحر السكندري غالباً ما يفرض علينا ألا نضع - أبداً - في شعر منظوم ما يمكن أن يكون - مع ذلك - شعراً حقيقياً».

(١١٤) Improvisations de corinne au Capitole (I.II, chap.3) : انظر dans la campagne de Naples (I.III, chap. 4) etc..

(١١٥) وأجمل الأجزاء النثرية التي عرفناها، هي لغة المواطن التي تستحضرها المبكرة (De la Littérature, p.286).

(١١٦) انظر 1^{ère} édition, 1813 وببدو أن نجاح Gaule Poétique كان كبيراً ومستمرًا.

(١١٧) في ندائه : A un écrivain des Quatres Vents de l'Esprit .

(١١٨) انظر : Fragments, Renouard, Paris, 1819, p.37 (6^e fragment) وتذكر في «هذا المويل الأليم الذي ينحدر من عصر إلى عصر» («هذا المواء الطويل»، عام ١٨٥٧) في «الفنارات» لبودلير.

(١١٩) Portraits contemporains, t.I, Paris, 1846 P.298.

(١٢٠) هو الموضوع الشهير : «لماذا أستيقظ يا نسمة الربيع»، الذي تكرر استخدامه كثيراً منذ «بورذير».

(١٢١) سجد مزهدا من التفاصيل في أطروحة «يوفانوفيتش» حول «جوزلا» لميرمييه La Guzla de Mérimée, Grenoble, 1910, 1^{re} partie, chap. 2: la Ballade populaire.

(١٢٢) أضغ - في الإطار نفسه - الاقتباسات «ذات الموضوعات الشعبية في شكل أناشيد غنائية، من تأليف هذا أو ذاك من الكتاب : مثل «لينور» تأليف : «بروجير»، و «ملك أولين» تأليف : «جوتيه»، و «الأناشيد

(٩٧) بتذكر شاتوبريان «بارني» في «النشيد»، ليصف غراميات الزنجي إميلي، وفي ملاحظة في Gène du Christianisme (2^e partie, livre V, chap. 2).

بذكر ألبسا «ناهانوف» باعتبارها نموذجاً لـ «أغاني الزوج والمتوحشين».

(٩٨) نعلم أن «هرمير» قد أدخل بعض هذه الأناشيد «البدائية» في مؤلفه «فرلكسليهر Volkslied» وفي عام ١٨٤٤، سيكتشف «سانت - بوف» حيلة «بارني». (Portraits contemporains, tome IV).

(٩٩) «لم أقل أبداً إنني كتبت قصيدة»، كما يقول في «اختبار الشهداء». وبعد أن يقول عن «أتالا» إنها نوع «ما من القصيدة»، يستدرك في ملحوظة : «إنني مضطر إلى التنبيه إلى أنه إذا ما كنت أستخدم هنا كلمة قصيدة، فذلك لأنني لا أعرف كيف أفهم غير ذلك. لست إطلاقاً من هؤلاء الناس الذين يخلطون بين النثر والشعر éd.V.Giraud, 1906, Préface, p.XIII.

(١٠٠) Mémoires d'Outre-Tombe, livres II et VI.

يصف «شاتوبريان» نفسه ابتهاجاً إلى «سيتي» بأنه «أغنية شبه متأرمة».

(١٠١) انظر : Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire, Garnier, 1861, 5^e leçon.

وفي الدرس السابع، سيحدد «سانت - بوف» على فن «شاتوبريان»، وسيلومه على كتابة الأشعار بدلاً من الروايات.

(١٠٢) انظر : Annales Romantiques 1835، والنص الأولي لـ «ذكريات» (ذكره «ف. جيرو» في ملحوظة من كتابة Extraits de) Chateaubriand, Hachette, p.310 برمتاني في الربيع.

(١٠٣) على نحو ما يتذكر «سانت - بوف» (سبق ذكره، المجلد الثاني، ص ١٨-٣٢) فيما يتعلق بـ Romance du Dernier Abencérage ، وقارن - في «خط سير الرحلة من باريس إلى القدس» Itinéraire de Paris à Jérusalem ، تأملات «شاتوبريان» حول الأغاني الشعبية اليونانية.

(١٠٤) انظر : Atala, éd. V. Giraud, 1906, p.40-41 et p.78-80.

(١٠٥) قسارن Psaumes 42,49, etc... وبالمثل Ezéchiél, 32, 18-32.

(١٠٦) انظر : Les Martyrs, Livre VI (قارن ما سبق، تحت عنوان «تأثير الترجمات». ونعلم التأثير «الكهربائي» الذي تحدثه قراءة هذا «البردي» على «أوجستين تييري» الشاب. فقد وصفه في مقدمة Récits des Temps Mérovingiens.

(١٠٧) Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique, Boivin, 1930.

إن هذا النمط من الشر متأنق تماماً بشكل خاص، لكنه يهد أن يخفى، وأن يكون ذا مظهر هندي، متطلبات كثيرة. وقد حققها شاتوبريان بما

(١٣٨) مقدمات Odes et Ballades وبشير «هوجو» - في المقدمة نفسها - إلى «الأعمال الشعرية الجميلة من كل الأنواع، سواء أكانت شعرا أم نثرا، التي شرفت قرننا».

(١٣٩) مقدمة كرومويل، مرجع سابق، ص ٢٨٥، ٢٨٦.

(١٤٠) «دي لامينيه» الذي أعجب به الرومانتيكيون إعجابا شديداً، وأصبح مشهوراً منذ كتابته «دراسة عن اللامبالاة» (١٨١٧). وقد نشرت في جزئين عام ١٨٢٥: «الملحده» و «اليهودي» (أعيد نشر الأول في ملخص «الدفاتر التذكارية»). وحول «الدفاتر التذكارية»، انظر As-selineau Bibliographie Romantique, 2^e éd. 1872.

(١٤١) استعادة من Conservateur Littéraire (قارن مع ما سبق تحت عنوان «فجر الرومانتيكية».)

(١٤٢) عامان، ١٨٣٠ - ١٨٣١.

(١٤٣) اعتباراً من ١٨٣٠. انظر - عن «الدفاتر التذكارية» - ببليوجرافيا لاشيفر.

(١٤٤) في مقال حول أنشودة «المورلاك».

(١٤٥) انظر 1821, Smarra, ou les démons de la nuit. أراد نوديه، الأول في أدبنا، أن يؤلف قصيدة الحياة الليلية، هكذا كتب كاستيكس عن سمارا (Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, Corti, 1951, p. 132).

(١٤٦) يؤكد «نوديه» - في المقدمة - أن اسم سماراً هو اسم الروح الشريرة التي تسبب في الكوابيس، و «نوديه» - الذي أقام «إيليري» عامي ١٨١٢، ١٨١٣ - كان يجهل تماماً، على أية حال، اللغة العصرية الكرواتية. انظر أطروحة يوفانوفيتش حول، Guzla de Mérimeé, Grenoble, 1910, p. 68 - 109.

(١٤٧) قارن «يوفانوفيتش»، مرجع سابق، ص ١٠٢، ١٠٨. والطريق أن «نوديه» قد سمى «بيكه» باسم الكونت سبالانان، الذي كان يرأس قبيلة «ليباش»، حيث أقام «نوديه» في «إيليري». وهو اسم وجده «مريميه» إيليرياً خالصاً، إلى حد أنه استخدمه في «جوزلا»... Le Guzla de Yovanovitch, p. 104) والجزء الثالث «غزلية» أدبية خالصة للشاعر الراجوزي «إينياس جيورجي»، وقد ترجمها «نوديه» عن ترجمة إيطالية.

(١٤٨) انظر مقدمته، عام ١٨٤٢.

(١٤٩) انظر: Trahard, La jeunesse de mérimeé, Champion, 1924, p. 265-266.

(١٥٠) انظر: La Guzla, éd du Divan, 1928, Introduction d' E. marsan, p. viii.

(١٥١) سأذكر - نقلاً عن «يوفانوفيتش» - La Guzla de Mérimeé, Grenoble, 1910, p. 374-375.

الاسكتلندية» تأليف «والتر سكوت». ولم تحز هذه الأناشيد الأدبية - عندما ترجمت - تأثيراً يختلف عن ذلك الذي حازته الأغاني الشعبية الأصلية.

(١٢٣) انظر Conservateur Littéraire, 1819 - 1821, éd. J. Marsan. Hachete, 1922; Introduction, p. xvii..

استخدمه «أيل هوجو» عن «القدس يخلقها الشاعر، والتي لا يصنعها ناظم الشعر» (tome I, 1, p. 75).

(١٢٤) انظر: Tome I, 2, p. 105-107.

(١٢٥) في مقال Du Génie لأوجين هوجو بشكل محدود (يناير ١٨٢٠).

(١٢٦) انظر: Revue des Deux Mondes, 1831, t. III, 3^e livraison. هوجو سرعان ما أصيب بالجنون.

(١٢٧) «الهولان Le Hulan» و «مقبرة لوبان» أعيد طبعهما - على التوالي - في مايو ١٨٢٠ ويوليو ١٨٢٠، وأعيد طبعهما في Tablettes Romantiques, en 1823, ainsi que le Duel du Précipice.

(١٢٨) فيما يخص ما يقوله الكلاسيكيون، انظر ما ذكره اديشان (La guerre en temps de paix, Mus française, mai 1824).

(١٢٩) انظر: La Muse française, 1823-1824, publiée par J. Marsan, Cornély, 1907. Introduction, p. xix.

(١٣٠) انظر: Muse Française, 1823, tome I.

(١٣١) انظر: Muse Française, 12^e livraison, t. II, p. 301.

(١٣٢) انظر: Racine et Shakespeare (1822), Charpentier, 1935, p. 166.

(١٣٣) وثمة مثال مشهور، عن التورية المثيرة للسخرية، يتمثل في كلمة هنري الرابع عن «المصيدة»، التي حولها «ليجوفيه» في مؤلفه «موت هنري الرابع» إلى:

وأخيراً أريد في اليوم المحدد للراحة، أن يتلقى الضيف المثار للنجوع المتراضعة، على مائدته الأقل تواضعاً، بإحسان، بعضاً من الوجبات المخصصة للرعاية.

(١٣٤) انظر: Victor Hugo, Odes, préface de 1824.

(١٣٥) انظر: Emile Deschamps, Préface des Etudes Françaises et Etrangères (1828) publiée par H. Girard, Bibliothèque Romantique, 1923, p. 22.

(١٣٦) انظر: Préface, éd. H. Girard, p. 61.

(١٣٧) قارن «مقدمة كرومويل» عام ١٨٢٨: «فالفكرة، وقد غمست في الشعر، تتضمن - فجأة - شيئاً ما أكثر حدة، وأكثر سطوعاً» (éd. Souriau, 1897, p. 283).

Le Centaure, Album d'un pessimiste, éd. par J. Marsan, (١٥٨)
Bibliothèque Romantique 1924 p.198.

(١٥٩) السابق، ص ٢٠٦، L'Adolescence

(١٦٠) السابق، ص ١٩١، La Pipe

ونعلم أن «بودلير» و«مالارميه» سيستعيدان الموضوع.

(١٦١) «آه! كم أن حماقة الآخرين نصيب بالفتيان، من هو مستاء - سلفا - وضجر من ثقله هراء».

ص ١٨٨. قارن «بودلير» في «الساعة الواحدة صباحاً»، من ديوانه (سأم باريس).

(١٦٢) جمع «ج. مارسان» قصائد النشر (بشكل أكثر مهجية عما هي عليه في الطبعة التي نلت وفاة «ألفونس راييه» عام ١٨٣٥)، في الجزء الثالث من «ألبوم متشائم Album d'un Pessimiste» بعنوان «أوقات فراغ حزينة». مات «راييه» في ٣١ ديسمبر عام ١٨٢٩ بعد صراع مع مرض أصابه بالتشوه.

(١٦٣) سبق ذكره، ص ١٢٢ L'Abime

(١٦٤) وبذلك، فصورة الحياة في «Mon Ame» - «دراما تراجيدية وهزلية»، حيث يدفع المشاهدون ثمن مقاعد «من قوتهم ودمهم».

(١٦٥) «سيزيف» مرجع سابق، ص ١٥٥.

(١٦٦) انظر: Les Feuilles d'Automne, pièce XXIX, datee de mai 1830.

(١٦٧) انظر: La Vision d'où est sorti ce livre, pièce liminaire de la Légende des Siècles, 1856

(١٦٨) قارن Singulier Monument في:

L'An 2440, I.I, chap. 22 (éd. de 1786).

(١٦٩) Histoire de La Langue française, t. XII, Ch. Bruneau. في

ويرصد «ش. برونو» ثلاث محاولات في قصيدة النشر في المرحلة الرومانتيكية: «راييه» و«برتران» و«م. دي جيران»، باعتبارها «محاولات معزولة لا رابط بينها» (ص ٢٩٣). ولاشئ يشير - في الواقع - إلى أن أيها من هؤلاء الشعراء الثلاثة قد عرف تجارب الشعراء الآخرين، (ماعدا - ربما - القصائد التي نشرت في «الحوليات الرومانتيكية»).

ثلاث ترجمات فرنسية لبداية نشيد. زوج حسن أغا الفتاتي:

١ - ترجمة عام ١٨٧٨، عن ترجمة «فورتى» «الإيطالية»:

«أى يياض يتألق في هذه العبابات الخضراء؟ أتلوح، أم يجمع؟ ستكون التلوح قد ذابت اليوم، والجمع قد طار. إنها ليست تلوح ولا هي يجمع، لكنها حيام حسن أغا. فيها يرقد جريحاً وهو يتوجع بمرارة».

٢ - ترجمة «نوديه» نقلاً عن «سمار» (وقد نمت أيضاً عن «فورتى»):

«أى يياض باهر يشرق بعيداً على العشب الأخضر الشاسع للسهول والأجمات؟

أهو تلج أم يجمع، طائر الأنهار البراق هذا الذى يغطيها بالياض: لكن التلوح تلاشت، لكن الجمع استأنف طيراته نحو مناطق الشمال الباردة.

لا، ليس التلج، ولا الجمع. إنه سراق حسن، حسن الشجاع، الجريح على نحو يمت على الألم، الذى يكى من غضبه أكثر من بكائه من جرحه».

٣ - ترجمة «مريميه»:

«ما هذا البياض على السهول الخضراء؟ أهى التلوح؟ أهو الجمع؟ تلوح؟ كان لابد أن تذوب. يجمع؟ كان لابد أن يطير. ليست التلوح أبداً، ليس الجمع أبداً: إنها حيام الأغا حسن أغا. وهو ينتحب من جراحه الأليمة».

ونرى - بوضوح - إلى أى حد يمتلك «نوديه» بالتواريات الإيقاعية، و«مريميه» بالفاعلية والإيجار.

(١٥٢) انظر: La Guzla de Mérinée, p.281، ملحوظة ٢.

(١٥٣) انظر: La Guzla, éd. du divan, 1928, p.42-44.

(١٥٤) المرجع السابق، ص ٥٧، ٥٨.

(١٥٥) المرجع السابق، ص ٨٤، ٨٦.

(١٥٦) «يسمو، يسمو! البحر أرق، والسماء صافية، القمر مرتفع، والريح لم تعد تهب فى أشرعتنا من أعلى. يسمو، يسمو! (إنه أول المقاطع الحمسة، ص ٩٢-٩٣).

ويوضح «مريميه» - فى ملحوظة له - أن هذه الكلمة «يسميو» بلا أى معنى. والبحارة الإبليريون يرددونها وهم يقنون - باستمرار - أثناء تجديفهم، حتى يضبطوا إيقاعهم.

(١٥٧) ثم نشر «الستور» و«الطوفان» - لأول مرة - فى Album de Grille et Magalon, en 1822.



آفاق تراثية

معلقة امرئ القيس:

بنيتها ومعناها*^(١)

عدنان حيدر**

- ١ -

قصائد قليلة في تاريخ الأدب هي التي حظيت بهذا القدر من البحث الذي حظيت به معلقة امرئ القيس^(٢)، فكل سمة نحوية وكل صورة وكل مقطع حظي بالبحث الدقيق، وحظي بالمناقشة والتقييم من قبل الفروض النقدية التي اهتم بها التراث. لكن الآراء النقدية كانت، حتى وقت قريب، تجزئية بطبيعتها ومقصورة بشكل أساسي على الأبيات والصور والموضوعات المفردة، ولم تظهر محاولة لرؤية المعلقة قصيدة مكتملة، يتشابك معناها ورؤيتها (فردياً وجماعياً) مع قيمتها الشكلية: الأصوات، والصور، والإيقاع، والقافية. وقد طرقت تحليلات «كمال أبو ديب» في هذا الصدد أرضاً نقدية جديدة وفتحت أبعاداً في دراسة الشعر الجاهلي لم يتم

شرحها بعد. ومن ثم، فإن دراستنا هذه تفيد أساساً من استبصارات أبي ديب^(٣)، ولا بد أن تقرأ جنباً إلى جنب مع دراسته عن الشعر الجاهلي. ولا توجد قراءة مناسبة أو صحيحة لأية قصيدة. وتقوم هذه الدراسة على تصور لرؤية الحياة والموت في الجاهلية، وعلى تعريف جديد للقصيدة الجاهلية كشفت عنه دراسة مورفولوجية شاملة لغالبية القصائد الجاهلية الكبرى.

ولكن، لأن تصميم الدراسة يمضي من الخاص إلى العام دون رجوع تفصيلي - من البداية - إلى السياق الأدبي والثقافي للمعلقة ونماذجها الأصلية، فإن من المهم هنا أن نعرف باختصار - وبشكل عام - القصيدة الجاهلية والمكونات الأساسية للرؤية الجاهلية. وأعني بـ«الرؤية» مجمل معتقدات الإنسان الجاهلي وقوى الحياة عنده والتساؤلات الوجودية حول الحياة والموت، خشونة الصحراء، حركة القبيلة الدائمة من مكان إلى مكان وراء العشب، معاناة القلق نتيجة لهذه

* ترجمة: خيرى دومة، كلية الآداب، جامعة القاهرة. وعنوان المقال
The Muallaqa of Imru' al - Qays: Its Structure and meaning.

** جامعة بنسلفانيا

شفرات بارت حول الجوانب المستجمانية (الخطية والتاريخية) والجوانب البارادجمانية (الرأسية والثابتة) في النص.

ولكن لأن المنهج المستخدم، هنا^(٩)، يعطى أهمية لكل عنصر في المعلقة، ويتجه إلى تحديد ووصف منظومة العلاقات التي تتجاوز أية ثنائية للشكل والمضمون، وتنظر إلى ما وراء القصيدة في عالمها ونماذجها الأصلية - لكل هذا سيكون من الضروري أن نركز على عناصر معينة في النص، دون إغفال للعناصر الأخرى. على سبيل المثال، قد يتم التركيز على معنى واحد فقط للكلمة من معانيها المتعددة، اعتماداً على وظيفة الكلمة في سياقها المباشر، فضلاً عن دورها في جدلية النقص / التوسط والنقص / الاتزان.

إن أسئلة من قبيل ما دور الحركة القبلية، والمغامرة البطولية، والحب، والزراعة والصناعة - ستصبح ضرورية لدراسة معلقة امرئ القيس وأية قصيدة أخرى تشاركها هذه الاهتمامات وهذه العوامل للحياة. إن معنى الكلمات وتغير معناها وقيمة أسماء النجوم وأسماء الأماكن وأى اسم آخر، ومصداق أى نمط من الوصف (من العموم إلى الخصوص أو من الخصوص إلى العموم)، وأهمية أو عدم أهمية استخدام الاستعارات في جزء أو أجزاء متعددة من القصيدة، والوظائف الدلالية والبنائية التي يلعبها الإيقاع والقافية، والأصوات الطويلة والقصيرة، وعلاقات هذه الأشياء أحدها بالآخر، وعلاقاتها برؤية الشاعر وبنية القصيدة - كل هذا سيصبح موضوعاً مباشراً للمناقشة النقدية.

- ٢ -

معلقة امرئ القيس (*)

١ - قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل

يسقط اللوى بين الدخول فحومل

٢ - فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها

لما نسجتها من جنوب وشمال

٣ - ترى بعير الآرام فى عرصاتها

وقيعانها كأنه حب قلقل

(*) المعلقة نقلاً عن ابن الأنباري، تحقيق عبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣.

الحياة غير المستقرة، التمزق الحتمي لروابط الحب والصدقة، الإيمان بسببية كل القيم، الانغماس القوى في الحياة، الإدعان للموت والتمرد عليه، الوعي الحاد باقتراب الموت، المحاولات الطولية لبعث الحياة في لحظات الماضي السعيدة، الكفاح من أجل تخليد تلك اللحظات - كل هذه مكونات لرؤية الجاهلية.

والقصيدة، التي هي تجل لهذه الرؤية، تنجز إمكان تفسيرها جمالياً على نحو جماعي وتقليدي من خلال حياة الصحراء. والقصيدة - بوصفها مصطلحاً في هذه الدراسة - هي مؤلف شفاهي^(٤) متعدد الأغراض، وطقسي، يتكون من جزئين رئيسيين على الأقل: في الجزء الأول يطرح الشاعر من خلال الثنائيات والتعارضات رؤية عرب الجاهلية للواقع: الترسخ الباهت للحياة في وجه التغير المحتوم والعبث والموت، هذا بالإضافة إلى رؤيته الخاصة. أما في الجزء الثاني، فهو يؤكد بأسلوب متنوع قيم الحياة الإيجابية والسلبية، مستهدفاً في النهاية التأكيد اللافت - ولكن ليس التام - على العوامل الإيجابية في الحياة. وتتبع القصيدة نموذج النقص - التوسط، والنقص - الاتزان من البداية إلى النهاية^(٥).

ويستهدف التحليل التالي شرح نظام المعلقة والعثور على العلاقات المعقدة بين عناصرها داخل النص، بين النص نفسه والنص أو النصوص الأخرى (نماذجها الأصلية، والقصائد الجاهلية الأخرى) وبين النص والبيئة الاجتماعية المعاصرة له^(٦). ومن ثم، فإن التحليل ليس شرحاً للنص يركز فقط على العمل من داخله، وليس مجرد محاولة لتقديم الكاتب أو مجتمعه من خلال العمل، إنما هو حركة إلى الوراء والأمام بين العمل والرؤية التي تحكمه^(٧).

وبالتالي، فإن وصف السمات النحوية والدلالية والصوتية للمعلقة - فضلاً عن تفسير سماتها الفنية: القافية، والإيقاع، والصورة، والوصف - كل هذا سيكون بالرجوع إلى البنية العامة للقصيدة والرؤية الجاهلية للحياة والموت. ومن هذه الزاوية يتشابه المنهج مع منهج رولان بارت^(٨) في أنه يربط أجزاء العمل أحدها بالآخر، ويربطها بعالم العمل (الجزيرة العربية في الجاهلية) بالطريقة نفسها التي تتمركز فيها

- ١٧ - إذا ما بكى من خلفها انصرفت له
بشق وتحتى شقها لم يحول
- ١٨ - ويومًا على ظهر الكتيب تعذرت
على وآلت حلفسة لم تحلل
- ١٩ - أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل
وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجمل
- ٢٠ - أغرك منى أن حبك قاتلى
وأنك مهما تأمرى القلب يفعل
- ٢١ - وإن تك قد ساءت منى خليفة
فسلى ثيابى من ثيابك تنسل
- ٢٢ - وما ذرفت عيناك إلا لتضربى
بسهميك فى أعشار قلب مقتل
- ٢٣ - وبيضة خدر لا يرام خباؤها
تمتعت من لهوبها غير معجل
- ٢٤ - تجاوزت أحراسًا إليها ومعشراً
على حراساً لو يسرون مقتلى
- ٢٥ - إذا ما الثريا فى السماء تعرضت
تعرض أثناء الوشاح المفصل
- ٢٦ - فجئت وقد نضت لنوم ثيابها
لدى الستر إلا لبسة المتفضل
- ٢٧ - فقالت: يمين الله ما لك حيلة
وما أرى عنك الفواية تنجلي
- ٢٨ - فقامت بها أمشى تجر وراءنا
على إثرنا أذيال مرط مسرحل
- ٢٩ - فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى
بنا بطن خبت ذى قفاف عقنقل

- ٤ - كانى غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحى ناقف حنظل
- ٥ - وقوفاً بها صحبى على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل
- ٦ - وإن شفائى عبرة مهراقة
فهل عند رسم دارس من معول
- ٧ - كدأبك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل
- ٨ - إذا قامتا تضوع المسك منهما
نسيم الصبا جاءت برياً القرنفل
- ٩ - ففاضت دموع العين منى صباة
على النحر حتى بلّ دمعى محمل
- ١٠ - ألا رب يوم لك منهن صالح
ولا سيما يوم بدارة جلجل
- ١١ - ويوم عقرت للعذارى مطيتى
فيا عجباً لرحلها المتحمل
- ١٢ - فظل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهذاب الدمقس المقتل
- ١٣ - ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
فقالت لك الويلات إنك مرجلى
- ١٤ - تقول وقد مال الغبيط بنا معاً
عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل
- ١٥ - فقلت لها سيرى وأرخى زمامه
ولا تبعدينى من جتاك المعلل
- ١٦ - فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع
فألهيتها عن ذى تمانم محول

- ٣٠ - مددت بغصني دومة فتمايلت
على هضم الكشح ريا المخلخل
- ٣١ - مهففة بيضاء غير مفاضة
ترائبها مصقولة كالسجنجل
- ٣٢ - تصد وتبدى عن أسيل وتتقى
بناظرة من وحش وجرة مطفل
- ٣٣ - وجيد كجيد الريم ليس بفاحش
إذا هي نصتته ولا بمعطل
- ٣٤ - وفرع يزين المتن أسود فاحم
أثيث كقنو النخلة المتعكل
- ٣٥ - غدائره مستشزرات إلى العلى
تضل العقاص فى مثنى ومرسل
- ٣٦ - وكشح لطيف كالجديل مخصر
وساق كأنبوب السقى المذل
- ٣٧ - ويضحى فتيت المسك فوق فراشها
نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل
- ٣٨ - وتعطر برخص غير شثن كأنه
أساريع ظبى أو مساويك إسحل
- ٣٩ - تضىء الظلام بالعشاء كأنها
منارة ممسى راهب متبتل
- ٤٠ - إلى مثلها يرنو الحليم صبابه
إذا ما اسبكرت بين درع ومجول
- ٤١ - كبكر المقاناة البياض بصفرة
غذاها نعيم الماء غير محلل
- ٤٢ - تسلت عمايات الرجال عن الصبا
وليس فؤادى عن هواك بمنسلى
- ٤٣ - ألا رب خصم فيك ألوى رددته
نصيح على تعذاله غير مؤتلى
- ٤٤ - وليل كموج البحر أرخى سدوله
على بأنواع الهموم ليبتلى
- ٤٥ - فقلت له لما تمطى بصلبـه
وآردف أعجـازا وناء بكلل
- ٤٦ - ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى
بصبح وما الإصباح فيك بامثل
- ٤٧ - فيا لك من ليل كان نجومه
بكل مفار القتل شدت ببذبل
- ٤٨ - كأن الثريا علقت فى مصامها
بأمراس كتان إلى صم جندل
- ٤٩ - وقربة أقوام جعلت عصامها
على كاهل منى ذلول مرهل
- ٥٠ - ووادٍ كجوف العير قفر قطعته
به الذئب يعوى كالخليع المعيل
- ٥١ - فقلت له لما عوى إن شأننا
قليل الغنى إن كنت لما تمول
- ٥٢ - كلانا إذا ما نال شيئا أفاته
ومن يحترث حرثى وحرثك يهزل
- ٥٣ - وقد أغتدى والطير فى وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل
- ٥٤ - مكر مفر مقبل مدبر معاً
كجلمود صخر حطه السيل من عل

- ٥٥ - كميت يزل اللبد عن حال متته
كما زلت الصفواء بالمتنزل
- ٥٦ - على الذيل جياش كان اهتزامه
إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
- ٥٧ - مسح إذا ما السابحات على الونى
أثرن الغبار بالكديد المركل
- ٥٨ - يزل الغلام الخف عن صهواته
ويلوى بأثواب العنيف المثل
- ٥٩ - درير كخذروف^(١١) الوليد أمره
تتابع كفيه بخيط موصل
- ٦٠ - له أيطلا ظبي وساقا نعامة
وارخاء سرحان وتقريب تتفل
- ٦١ - ضليع إذا استدبرته سد فرجه
بضاف وبق الأرض ليس بأعزل
- ٦٢ - كان سراته لدى البيت قائما
مداك عروس أو صلاية حنظل
- ٦٣ - كان دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مرجل
- ٦٤ - فعن لنا سرب كان نعاجه
عذارى دوار فى ملاء مذيّل
- ٦٥ - فادبرن كالجزع المفصل بينه
بجيد معم فى العشيرة مخول
- ٦٦ - فالحقه بالهاديات ودونه
جواحرها فى صرة لم تزيل
- ٦٧ - فعادى عداء بين ثور ونعجة
دراكا ولم ينضح بماء فيغسل
- ٦٨ - فظل طهاة اللحم من بين منضج
صفيف شواء أو قدير معجل
- ٦٩ - ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه
حتى ما ترق العين فيه تسهل
- ٧٠ - قبات عليه سرجه ولجامه
وبات بعينى قائما غير مرسل
- ٧١ - أصاح ترى برقاً أريك وميضه
كلمع اليدين فى حبي مكل
- ٧٢ - يضىء سناء أو مصابيح راهب
أمال السليط بالذبال المقتل
- ٧٣ - قعدت له وصحبتي بين ضارج
وبين العذيب بعد ما متامل
- ٧٤ - علا قطنا بالشميم أيمن صوبه
وأيسره على الستار فيذبل
- ٧٥ - فأضحى يسح الماء حول كُنيّة
يكب على الأذقان دوح الكنهيل^(١٢)
- ٧٦ - ومدر على القنان من نفيانته
فأنزل منه العصم من كل منزل
- ٧٧ - وتيماء لم يترك بها جذع نخلة
ولا أجماً إلا مشيدا بجندل
- ٧٨ - كان ثبيرا فى عرانيين وبه
كبير أناس فى بجاد مزمل

٧٩ - كان ذرى رأس المجيهر غدوة

من السيل والغناء فلكة مغزل

٨٠ - وألقى بصحراء الغبيط بعائه

نزول اليماني ذى العياب المحمل

٨١ - كان مكاكى الجواء غندية

صُبْحَن سلافًا من رحيق مفلل

٨٢ - كان السباع فيه غرقى عشية

بارجائه القصوى أنابيش عنصل

- ٣ -

على مستوى البنية السطحية، تنقسم القصيدة الجاهلية إلى وحدات متميزة تفصلها أدوات نحوية وبلاغية ودلالية. وقد كشفت دراسة متأنية لهذا المؤلف صاحب القصائد الإحدى والخمسين^(١٢) - فى Ahlwardt's Divans - كشفت أن الانتقال بين الأقسام الرئيسية للقصيدة: الأطلال، والنسيب، والرحيل، والجزء الأخير، يتم إنجازها عبر واحدة أو أكثر من الطرق الآتية: استخدام الفعل فى صيغة الأمر، الاستفهام، القسم، ربّ، سواء ذكرت صراحة أو أشير إليها ضمناً فى الاسم المجرور الذى يليها، وأخيراً الإشارة المباشرة إلى الغرض أو القائم بهذا الغرض^(١٤). استخدمت صيغة الأمر فى إحدى عشرة حالة، والاستفهام فى ثمانى حالات، والقسم فى ثلاث حالات، وربّ فى تسع حالات، وفى ثلاث حالات كانت «ألا» الاستفتاحية التى تستخدم للاستفهام والتعجب معاً^(١٥)، وفى ست عشرة حالة كانت هناك إشارة مباشرة إلى الغرض مع الأدوات النحوية السابقة أو بدونها. وفى تسع من هذه الحالات الستة عشرة استخدمت للتأكيد (قد، وإن) لتبرز أهمية الانتقال. جاء الجزء الخاص بالرحيل فى خمس عشرة قصيدة فقط، بالإضافة إلى الجزء الختامى، وفى هذه القصائد جاء الانتقال بين الرحيل والجزء الختامى كما يلى: تم تقديم عشرة أجزاء ختامية على نحو مباشر (انتقال دلالى) وكانت الأجزاء الخمسة الأخرى باستخدام الاستفهام فى واحدة، والأمر فى واحدة، والقسم

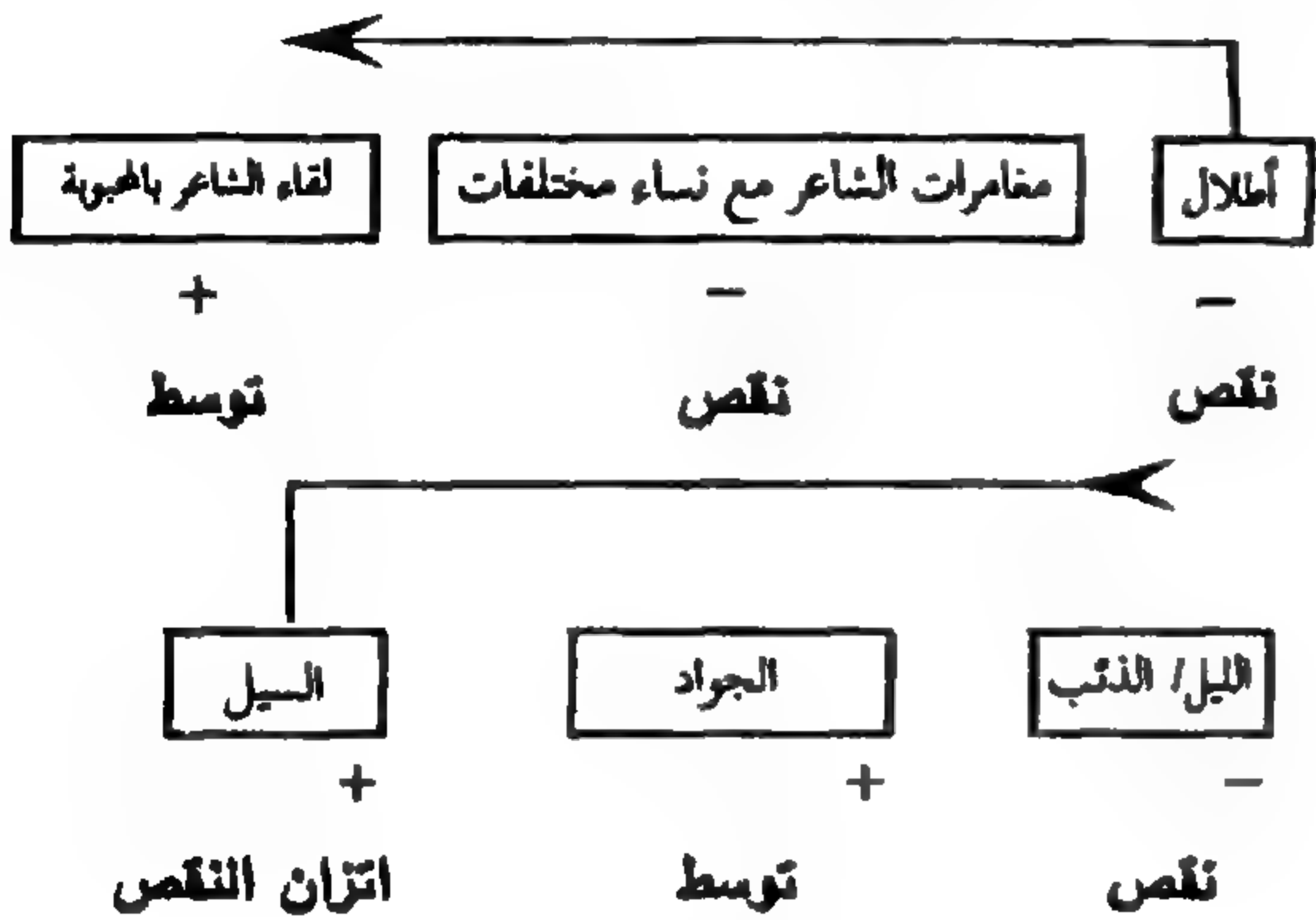
فى واحدة، وربّ فى واحدة، و«بل» فى واحدة، وهى التى كان لها وظيفة التضاد مع الطرح أو الأمر أو النهى السابق، إيجاباً أو سلباً^(١٦).

ويبدو أن هناك شيئاً واحداً مشتركاً بين هذه الأدوات البلاغية والنحوية والدلالية؛ فكل هذه الأدوات تستخدم للفت انتباه السامع والقارئ لتغير الأغراض عند الشاعر، وكلها تدخل تحت المقولات النحوية التالية: التحذير، والإغراء، وافتتاح الكلام. وطبقاً للنحويين العرب، فإن «بل» و«رب» لهما الوظيفة نفسها^(١٧). وتستخدم «بل» و«ألا» عادة لافتتاح الكلام ولفت انتباه الشخص حتى يتوجه لمسألة جديدة^(١٨). وفضلاً عن هذا، فإن «رب» علامة على بدء موضوع جديد لأنها تضخم أعمال المتكلم وتقلل من شأن أعمال الآخرين^(١٩). بل إن كل عمليات الاستفهام والقسم والنداء تثير نوعاً من الاستجابة لدى القارئ والسامع، وقد تتضمن مثل هذه الاستجابة، كما فى استعمال الاستفهام البلاغى.

من الواضح أن الشاعر الجاهلى قد أوضح التغير فى الموضوع من خلال استخدام هذه الأدوات، وأن جمهوره يعرف هذه الأدوات جيداً. ولمثل هذا الافتراض أهمية بالغة فى قراءة معلقة امرئ القيس؛ لأن مكان هذه الأدوات لا يحدد لنا الأقسام التقليدية للقصيدة فحسب، بل ساعد فى تحديد الأقسام الفرعية داخل الأقسام الرئيسية. وهذا له قيمته النحوية والدلالية اللازمة لفهم البنية الداخلية للقصيدة. إن حضور صورة معينة على سبيل المثال، أو مجموعة من الصور، فى قسم فرعى معين، قد يمكننا من فهم هذه الصور باعتبارها جزءاً من القيمة الدلالية للقسم الفرعى الذى وجدت فيه، وباعتبارها أيضاً تلعب دوراً مزدوجاً أو متناقضاً مع الأقسام والأقسام الفرعية السابقة واللاحقة. وسيساعدنا هذا، بالتالى، على ربط الصور فى حزمة أو حزم من العلاقات داخل البنية العامة^(٢٠).

وعلى الرغم من وجود الأدوات الانتقالية فى بدايات الأقسام التقليدية فى القصائد الإحدى والخمسين جميعاً، فإن معلقة امرئ القيس تقسم نفسها أكثر إلى أقسام فرعية

التيمية والنحوية، ورغم أن البنية الخطية مفتقدة، فإن هناك نسقا مختلفا يمكن أن يربط الوحدات إحداها بالأخرى، ليفضى إلى وحدة من نوع جديد. وحين تأخذ الوحدات المختلفة مؤشرات موجبة أو سالبة اعتمادا على الدور الذى تلعبه الوحدة فى جدلية النقص / اتزان النقص القائمة فى القصيدة فإن مجموعة جديدة من العلاقات التيمية تتولد ونوعا جديدا من البنية يتكشف:



إن الوحدة التى تتناول بشكل موسع نقصا من نوع ما تعد وحدة سالبة، بينما تلقى الوحدة التى تتناول اتزان النقص - سواء من خلال التوسط أو من خلال تدعيم القيم الجاهلية العجة - تقديرا فائقا. وكما سنرى، لا توجد وحدة موجبة أو سالبة على نحو مطلق^(٢٧). ويبدو أن معلقة امرئ القيس لا تعترف بأية قيمة مطلقة. وما يحدد درجة الإيجاب والسلب هو القيمة التيمية لكل وحدة فى البناء العام. كما أن الوحدات المفردة لا تنفى إحداها الأخرى؛ فكل منها يرتبط بالقصيدة الكلية، سواء باعتبارها تكرارات تيمية ودلالية، أو باعتبارها تعارضات تيمية ودلالية. وهكذا، فإن تيمة أو وحدة الأطلال ترتبط بوحدات المرأة، وتيمة الليل ترتبط بتيمة الذئب، ووحدة السيل هى تكرار تيمى لوحدتى الجواد والحبيب.

بنية المعلقة بنية محكمة تتناوب فيها عناصر النقص والتوسط بين محورى النقص واتزان النقص، ويكشف هذا التناوب عن مجموعة من الثنائيات والتعارضات التى يبدو أنها

تم الدخول إليها غالبا بوحدة من هذه الأدوات: تبدأ القصيدة بفعل فى صيغة الأمر^(٢١)، حض بلاغى يدعو إلى دخول صاحبي الشاعر ومستمعين آخرين فيما يقصد إليه: وصف المسكن المتهدم. ويدخل البيت الرابع مباشرة إلى موضوع الظمن. أما البيت العاشر الذى يبدأ بـ «ألا رب» يدخل إلى مغامرة الشاعر مع مجموعة من النساء كان لشاعر معهن تجارب جميلة^(٢٢). ويبدأ البيت ٢٣ مرة أخرى بـ «رب» (المضمنة فى بنية العبارة: وبيضة خدر) وتظهر رب مرة على نحو ضمنى فى بداية البيت ٤٤ (بداية صف الليل)، وتظهر مرة أخرى فى البيت ٥٠ (بداية وصف الذئب). ويكشف البيت ٥٣ عن انتقال جديدة فى الموضوع، لكن الانتقال جاء هذه المرة بالإشارة المباشرة دلاليا إلى نواد الشاعر وصيده المرتقب^(٢٣). وأخيرا، يستخدم الشاعر نصح فى البيت ٧١ «أصاح» والاستفهام «ترى؟»، وهذا يحى أكثر بالتغير فى الموضوع.

ومن المهم فى هذا الصدد أن أشير إلى أننى قادر على قديد هذه الأدوات المشار إليها سابقا، عند كل تغير فى وضوع داخل كل القصائد الإحدى والخمسين التى تمت راستها. إن مسحا دقيقا للمفضليات قد أوضح لى أهميتها بنائية^(٢٤). ويعزز هذا أيضا افتراضى أن الرؤية الجاهلية قائمة لى تحديد موضع التناوب الدائم للحظات التجربة الموجبة لسالبة.

- ٤ -

تنوزع أبيات المعلقة الاثنى عشر والثمانين على وحدات مختلفة فى الموضوع على النحو التالى: الأطلال (الأبيات ١ - ٤)، النسيب (الأبيات ١ - ٢٢)، وصف النساء (٢٣ - ٤٤)، الليل والذئب (٤٤ - ٥٢)، الجواد (٥٣ - ٧٠)، سيل (٧١ - ٨٢). تلك هى الوحدات الست فى القصيدة، هى الوحدات التى تبدو غير مترابطة إحداها مع الأخرى، لى مستوى الدلالة السطحية، يبدو أن هناك ارتباطا منطقيا شبيها - أو لا يوجد ارتباط - بين هذه الوحدات، وتبدو كل حدة مستقلة قادرة على الوقوف وحدها متميزة بعلاقاتها

تضفي طابعا دراميا - بعبارات شعرية - على نسبية القيم في الحياة الجاهلية، وتؤكد قيمتي التغير والحركة.

والبنية أيضا مفتوحة؛ لأن جزء السيل لم يحل الصراع في عقل الشاعر على نحو مطلق. إنه حل مؤقت في أحسن الأحوال، متقلب وغير حاسم، مثل أية فترة من التماسك القبلي والسعادة المهددين دوما بالقحط والبين.

تجمع هذه القصيدة، باعتبارها قصيدة جاهلية نموذجية، بين المفهوم التراجيدي والمفهوم الكوميدي للحياة. إن وظيفتها التراجيدية ليست نتاجا للهامارتيا؛ أي سقطة الشخصية الإنسانية، بل هي نتاج لطبيعة الأشياء. وعلى العكس، فإن وظيفتها الكوميديّة لا تنبع من إيمان بالسعادة المطلقة، بل من قناعة بأن السعادة الوقتية متاحة. تلك هي الحياة: الإنسان واقع في دوّاب التغير، بين الحياة والموت، وغير قادر على إيقاف العجلة.

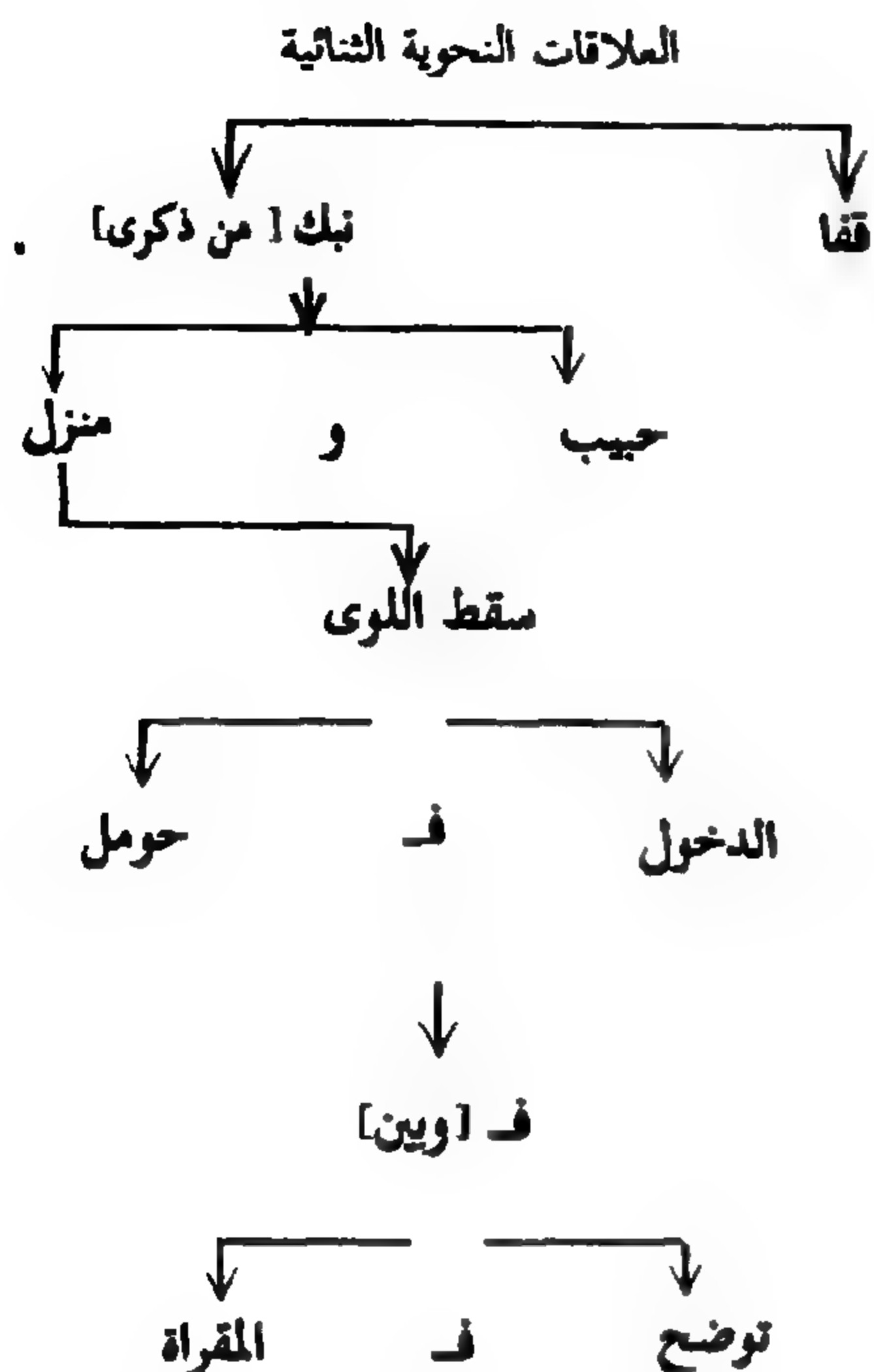
- ٥ -

قبل التحليل البنيوي للقصيدة، من الضروري أن نقدم نوعا من التعليق على كل وحدة من الوحدات السابقة، وذلك حتى نربط كل وحدة بمقولات النقص، والتوسط، واتزان النقص، وحتى نحدد حزم العلاقات التي سيتضح بعد ذلك أنها تعبر الحدود بين الوحدات والمشاهد.

إن أكثر السمات اللافتة في وحدة الأطلال هي الانخراط العاطفي الحاد للشاعر في وصفه لخيام الصحراء^(٢٨). تبدأ وحدة الأطلال بدعوة الشاعر لصاحبيه أن ييكيا معه على ذكرى محبوبته ومنزلها. وكلمة «ذكرى» تفترض مسبقا تذكر حالة السعادة الماضية حين كان الحبيبان معا في الخيمة، إنه مشهد الغياب (غياب المحبوبة والقبيلة) يحيطه مشهد الحضور (حضور الشاعر وصاحبيه من الرجال). لقد ذهبت المحبوبة وتحول المنزل إلى أطلال (البيت ١). غير أن الحياة ليست غائبة بشكل مطلق؛ إذ إن هناك ريحين: ريح الجنوب وريح الشمال، نهبان على الطلل في فترات مختلفة (البيت ٢). إن لريح الشمال طبيعة مدمرة، فهي باردة وجافة^(٢٩). أما ريح الجنوب فأكثر كرمًا، فهي تأتي بالمطر

وهي «مرغوبة نظرا لوفرة محصولها من العشب»^(٣٠). والمكان ليس قفرا تماما، هناك بعض العشب وبعض الحياة الحيوانية (البيت ٣)، الحياة الإنسانية وحدها هي الغائبة.

تقع الخيمة، التي لم تكن قد دمرت بشكل كامل (لم يعف رسمها)، في «سقط اللوى» بين «الدخول» و«حومل» (الآيات ١ - ٢). واسما المكانين ووصف الأرض الواقعة بينهما ليست أمورا اعتباطية؛ فإيحاءاتها الجنسية أوضح من أن تتجاهلها، تشير كلمة «سقط» إلى طفل أو شاب أو جنين يسقط من رحم الأم، في حالة إجهاض أو في حالة غير ناضجة أو غير مكتملة، أو ميتا^(٣١). و«اللوى» مشتقة من الفعل «لوى» بمعنى أصبح ذابلا. وتستخدم صيغة «لويان» عادة مع ما يتصل بالشيخوخة والعجز الجنسي؛ ومن ثم فإن «صار الرجل لويان» تعني أن خصوبته قد جفت^(٣٢). أضف إلى هذا أن «سقط اللوى» بين «الدخول» و«حومل» واسما المكانين يشيان بالخصوبة الجنسية، فضلا عما يوحي به أصلها اللغوي: «حامل» فإن كلمة «حومل» تشير إلى «سحب سوداء بسبب وفرة مائها»^(٣٣). كما أن كلمة «الدخول» مشتقة من الفعل «دخل» ويرتبط جذره اللغوي بفعل الدخول، وبوضعهما إلى جوار «سقط اللوى»، الذي يوحي بالجفاف والموت. يقف اسما المكانين: الدخول وحومل في حالة تعارض مع سقط اللوى، الخصوبة والحياة في مقابل العجز والموت. وهذا التعارض مع تعارض آخر (البيت ٢) ريح الجنوب في مقابل ريح الشمال يؤكدان ظاهرة مهمة هي الحركة عبر التعارضات، وهي ظاهرة أساسية بالنسبة إلى جدلية التغير في الشعر الجاهلي. وكما يلاحظ كمال أبو ديب، فإن التعارضات والثنائيات خصائص أساسية للشعر الجاهلي (وربما يضيف المرء: ولأي شعر)، وتكرر التعارضات أكثر ما تتكرر في الوحدات التي تصف الحركة في السياق الزمني لأشكال الحياة التي تناضل كي تؤكد الحياة وسط الموت^(٣٤). وعلى هذا الضوء، تصبح كلمتا «القيعان» (الأماكن التي يصب فيها الماء) و«المقراة» (الأماكن التي يتجمع فيها الماء) في البيتين الثالث والثاني على وجه الخصوص - في حالة تعارض مع «سقط اللوى».



«قفًا نبك» جملة شرطية مكونة من فعل شرط وجواب شرط، و«ذكرى» اسم مضاف لكلمتين هما (حبيب ومنزل)، و«الدخول» و«حومل» محكومان بالظرف «بين». وكل الكلمات هنا (حبيب - منزل - سقط اللوى - الدخول - حومل) في حالة جر بسبب علاقاتها مع الظرف «بين». وكل الأسماء أيضا تقوم بدورها بوصفها ثنائيات، بل بوصفها تعارضات تتركز بشدة في البيتين الأولين من القصيدة، فتكشف مشهد النقص الذى يدعو الشاعر صاحبه إلى معاشته.

والبيت الخامس غامض، هل يشير الشاعر إلى صاحبين نفسيهما اللذين وجه لهما الخطاب فى البيت الأول أم إلى صاحبين مختلفين؟ هل «وقفا» فى البيت الخامس هي جواب الطلب «قفًا» فى البيت الأول؟ يؤمن ابن الأنبارى - من بين آخرين - بالتفسير الأخير، أى «قفًا وقوفا كوقوف صاحبي على مطيهم»^(٤١). بعبارة أخرى، إن جواب الطلب يضع فعل الوقوف فى سياق زمنى مغاير لزمن الوقوف فى البيت الأول. والشرط الثانى من البيت الخامس (يقولون لا تهلك أسى وتجلد) قد تكون له، إذن، دلالة معتادة يحتملها

ويصبح هذا التفسير لأسماء الأماكن أكثر وجاهة حين إه مع أسماء أخرى لها تداعيات جنسية مشابهة، فكلمتا «حنظل» و«سمرات» فى البيت الرابع تستأنف موضوع الإجهاض وتركز على إحساس الشاعر الحاد بالنقص بعيداً عن محبوبته. فى البيت الرابع يقف الشاعر لدى شجرات قبيلة ناقفاً أكياس الحنظل البرى. لماذا أشجار الأكاسيا (السمرات)؟ ولم الحنظل البرى؟ أعتقد أن للإجابة عن لذين السؤالين أهمية بالغة بالنسبة إلى تطور الصور فى قصيدة ككل. ف«السمر» شجرة تصلح ثمارها للأكل^{٣٦}، «نسانى والحيوانى»^(٣٦)، ووجودها فى منزل الحبيب وقت فراق يرسم صورة لمنزل لا تزال الحياة قائمة فيه. غير أن اداعيات «السمرات» مع «الحنظل» ربما تكون أكثر دلالة؛ «السمر» تستخدم عادة فيما يتعلق بالحيض، وعبارة حاضت السمر» تصف عادة الدم الأحمر الذى ينز من نبع الشجرة. ومن الواضح أن الحيض علامة على الخصوبة. وجود الشجرة الحائض والمحبوبة والشاعر معاً يقف فى تعارض مباشر وتجربة الإجهاض التى يعانى منها الشاعر فى مشهد خيمة الصحراوية. غير أن القبيلة هى الأخرى على وشك رحيل فى البيت الرابع، وتلك صورة أخرى للفقد، لليأس، لإخفاق. وأعتقد أنها ليست مصادفة أن يقف الشاعر عند شجار الأكاسيا (رمز الحياة والخصوبة، بينما الحياة والخصوبة مفقودتان) بثقب أكياس الحنظل. والحنظل له وجود ذكرى أنشوى، «والأنواع الأنثوية منه أنعم ويسهل تدميرها»^(٣٨). بإدارتها كمود فى المهبل، فإنها - شجرة الحنظل - تقتل جنين، إنها نبتة الإجهاض التى تقوم بوظيفة معارضة لشجرة الأكاسيا. والشاعر يقدم لنا مشهد الإجهاض فى إطار مشهد لخصوبة. ومن هذا المنظور، تصبح تيمة الإجهاض فى وحدة لأطلال توسيعاً ومحصلة ضرورية لرحيل المحبوبة، ويصبح لإيحاء الإجهاض فى «سقط اللوى» أهمية أكبر.

ومن المثير أن نلاحظ أن الزوج الثانى فى البيت الأول: حبيب ومنزل، والدخول فحومل، هو تعبير محدد على مستوى بنية الجملة، ويوضح الرسم التالى العلاقات التركيبية:

ذلك الجانب الخاص من الفعل «يقولون». ومهما يكن من أمر فإن البيتين الخامس والأول مرتبطان دلاليًا بحاجة الشاعر إلى الصحبة حتى يتبدد إحساسه بالحزن على رحيل محبوبته.

بيد أن الشاعر، رغم صحبة الأصدقاء، يدرك أن الأطلال لن تلتطف من قدره. إن الدموع هي عزائه الوحيد. ويستمر البيتان السابع والثامن في موضوع البين ويتضمنان أن حالة الإحباط القائمة لدى الشاعر هي حالة من حالات كثيرة مماثلة عاشها، وليس هناك دليل حتى الآن على أن اكتسابه الحالي سيكون آخر اكتساب. ويرتبط البيت الثامن، دلاليًا أيضًا، بالبيت الرابع؛ فكلاهما يعلق على موضوع الظعن. والشاعر في كلتا الحالتين يتذكر تجاربه السعيدة مع صديقاته من النساء، ويعتريه اليأس في كلا الحالين من عودة السعادة. وأخيرًا يعمل البيت التاسع، بوصفه زوجًا دلاليًا، مع البيت الأول؛ ففي كلا البيتين يبكي الشاعر حين يتذكر حبيبته الراحل.

وتلك هي المرة الثالثة، في وحدة الأطلال القصيرة، التي تظهر فيها الدموع فالشاعر يبكي على ذكرى صديقاته من النساء (البيت ١ - ٩) ويبكي شفاء لنفسه من الهم (البيت ٦). وتبدو الدموع وكأنها الوسيط بين الهم والسعادة. إن لها وظيفة الماء نفسها في وحدات التوسط واتزان النقص. ومن المشير أن نلاحظ أنه حين يحضر الماء، في أي شكل من أشكاله: المطر - الأنهار - البحار، فإن الدموع تغيب، والمكس بالعكس.

ما تكشف عنه وحدة الأطلال هو صورة للخراب والرحيل، محاطة برجوع مباشر للأشكال المتبقية من الخصوبة والصحبة. إنها صورة للموت مع أشكال ضئيلة لمواصلة الحياة.

- ٦ -

وتقدم الوحدة الثالثة، وحدة المرأة، سلسلة من مغامرات الحب، فيها يلتقي الشاعر بنوع من الهم أو آخر. ولا مغامرة من المغامرات تفضي إلى صحبة الرجل / المرأة التي ناه عليها في الوحدة السابقة. ويتذكره أيام السعادة الخوالي

(البيت ١٠) يشير إلى أنه قضى أيامًا سعيدة كثيرة مع بعض النسوة، وليس واضحًا من هن هؤلاء النسوة؟ فهو يشير إليهن «هن» (جمع النسوة). ومن غير المحتمل أيضًا أن تكون الإشارة إلى «أم الحويرث» و «أم الرباب» (البيت ٧)؛ ففي هذه الحالة سيستخدم الشاعر ضمير المثنى «هما». ومن غير المحتمل كذلك أن تكون إشارة الشاعر إلى هاتين المرأتين جنبًا إلى جنب مع المحبوبة المجهولة في مشهد الأطلال، لأن الأداة الظرفية (لاسيما) في الشطر الثاني من البيت العاشر التي تسبق الإشارة إلى «عذراء دارة جلجل»^(٤٢) توضح أن الشاعر يفكر في عدد غير محدد من النساء، ومن بينهن عذراء دارة جلجل ونساء أخريات (الآيات ١٢ - ٢٢). وواضح أن الشاعر يتباهى ببطولاته السابقة، وأن ما حدث في دارة جلجل كان واحدة من بطولات كثيرة. هناك ذبح الشاعر راحلته، فأطعم مجموعة من العذارى بلحمها، وحمل لحم الراحلة على هوداجهن (البيت ١١). أما في البيت ١٢ فيرمى العذارى بعضهن بعضًا باللحم والشحم. وفي الوقت الذي لا يتضح فيه ما تدور حوله الحادثة، فإن من المعروف - على الأقل - أن النساء عذارى وأنهن يرتبطن باللحم النيئ^(٤٣)، وأن الحادثة كلها تقدم الشاعر وكأنه رجل متهور لا يتردد في نحر راحلته المفضلة حتى يطعم مجموعة من النسوة. ورغم أن المشهد قائم على المتعة، فإنه لا يوجد اتصال فيزيقي (جنسي) بين الشاعر والعذارى، ولا يوجد أي إيحاء بأن بحث الشاعر عن صحبة دائمة، وذات معنى، قد نجح.

ويصبح واضحًا أن بحث الشاعر عن صحبة هو همه الرئيسي، حين نقارن صورة اللحم النيئ بصورة اللحم المطبوخ في مشهد الجواد. وكما سيتضح في النهاية، فإن جواد الشاعر، الوسيط الأساسي في القصيدة والبطل المثالي عند الشاعر، يستخدم في التغلب على الغزلان العذارى^(٤٤) وذبح بعضها لإطعام الشاعر ورفاقه من الرجال لحما مطبوخًا لا نيئًا؛ فمن ناحية: يذبح الشاعر راحلته الخاصة لإطعام العذارى لحما نيئًا، ومن ناحية أخرى يذبح الجواد الغزلان العذارى نفسها ويطبخ لحمها قبل الاستخدام. وتجاور هاتين الصورتين يلتفت الانتباه إلى متوضوعي انعدام النجاح / والنجاح في الصيد من قبل الشاعر والجواد على وجه

خصوص، وبين النيب والمطبوخ يكمن المعنى الكلى
تعارض: انعدام النجاح / النجاح.

وكان لقاء الشاعر مع عنيزة^(٤٥) منعلم النجاح أيضا
البيت (١٢)، فما إن دخل هودجها حتى قالت «عقرت
يبرى يا امرأ القيس فانزل» (البيت ١٤)، وعليه فقد طلب
نهما أن ترخي زمام الجمل وسألها ألا تحرمه من «جناها
لعل»^(٤٦). وسواء كانت جادة أم لا، فمن الواضح أنها لا
يده في هودجها ولا تريده أن يقبلها أو يتذوق «جناها».
«لك الويل Woe to you» فى البيت ١٣ ليست ترجمة
قبقة لـ «لك الويلات». وربما تكون «قد يقع عليك
بهلاك والعقاب» هى الترجمة الأوضح للمعنى باللغة العربية.

وبسبب غيظه من رفضها، يفتخر الشاعر بمغامراته مع
مرأة حبلى وامرأة «مرضع» لطفل عمره عام واحد فألقاها
منه (البيت ١٦). اللهجة متحدية، لكنه تحد لا ينتهى
النجاح الكامل. واضح فى البيت ١٧ أن الشاعر مستغرق
جنسيا مع امرأة مرضع (فى البيت ١٨) لكن الواضح
بضا أنها رفضته؛ لقد «تعذرت» المرأة على الشاعر أو أثبتت
نقاومتها له، وأقسمت ألا تجعل منه استثناء «وآلت حلقة لم
تخل»، كل ما هنالك أن علاقتهما مؤقتة ولا جدوى منها.

وعلى العكس من ذلك، تنتهى علاقته مع فاطمة
الأبيات ١٩ - ٢٢) برفض كامل. فى البداية يعاتب الشاعر
فاطمة على تدللها (البيت ١٩) ويطلب منها أن تكون رقيقة
بى قطع علاقتهما به، ثم يتساءل بمشاعره الجريحة - فى
شكل تساؤل بلاغى - ما إذا كانت قد ظنت خطأ أن حبها
سيقتله وأنه سيعطيها مهما تكن أوامرها (البيت ٢٠)،
المضمون هنا أن فاطمة تؤمن إيمانا عميقا بقدرتها عليه،
أن الشاعر يحاول إنقاذ ماء وجهه بالتشكيك فى هذا
الإيمان. ومن ثم، فإنه فى البيت التالى يتحداها أن تقطع
العلاقة، ومع ذلك يبقى إحساسه بالفقد، إنه يطلب منها:
«أنهى علاقتنا» إن تك «قد ساءتلك منى خليقة». والصورة
لتى يستخدمها لنهاية علاقته بفاطمة هى صورة الثياب. إنه
يطلب منها: «سلى ثيابك من ثيابى». ويستشهد ابن الأنبارى
بتفسير خالد ابن كلثوم للصورة، حيث تبدو الثياب بالنسبة

إليه وكأن لها دلالة طقسية فى الجزيرة العربية فى
الجاهلية^(٤٨). ويؤكد ابن كلثوم أن الطلاق فى عصور
الجاهلية كان يتم بفصل ثياب الرجل وثياب المرأة بالتبادل.
يدو، إذن، أن ثياب الرجل وثياب المرأة، حين تظهر معا تحت
السقف، هى رموز للمصاحبة ولشركة الحب. وفى هذا
السياق، فإن صورة التاجر اليمنى حاملا صندوق ثياب^(٤٩)،
فى الجزء الخاص بالسيل (البيت ٨٠)، تنطوى على عودة
نهائية لروابط الحب والعلاقات ذات المعنى، وتقوى الانطباع
بأن الشاعر فى حقيقة الأمر يستقبل حفل زفاف (البيتان
٧٨ - ٧٩).

بل إن فاطمة يتم تصويرها وكأنها مغامرة ناجحة يقهر
جمالها قلب الشاعر (البيت ٢٢). إنها تصرخ فقط لتصل
إلى هدفها، وحرابها مثل السهام التى لا تفلت هدفها.
وهناك إلماح واضح فى هذا البيت إلى لعبة الميسر، حيث
يتنافس مجموعة من اللاعبين على النصيب العاشر من
الجمل الذبيح، ويجمع اللاعبون السهام التى لارؤوس لها
يحيط بها الأنصبة الفائزة. والسهمان المشار إليهما فى البيت
٢٢ يسميان «المعلا» و«الرقيب». تخصص سبعة أنصبة من
الجمل للسهم الأول «المعلا» وتخصص ثلاثة للسهم الثانى.
وبعبارة أخرى، فإن السهمين معا يكسبان كل الأنصبة^(٥٠)،
والخاسر الواضح هو الشاعر. واللعبة ككلا تذكر بلعبة أخرى،
هى لعبة المقامرة فى الجزء الخاص بالذئب (الأبيات ٥٠ -
٥٢) التى يخسر فيها الشاعر الوحيد والذئب الوحيد معا.
وحين نضع كلتا اللعبتين، إذن، إلى جوار نجاح الجواد فى
لعبة أخرى، هى الصيد، يصبح واضحا أن النجاح بالنسبة إلى
الشاعر مرتبط تماما بالصحبة التى يلخصها الجواد. يخسر
الشاعر حين يكون وحده مثل الذئب الجائع، أو حين ترفضه
محبوبته. أما الجواد الذى يتحد الشاعر معه فهو الكاسب،
لأنه الوسيط الفعال بين الرجل والمرأة^(٥١).

وتأخذ ثيمتا النجاح والإخفاق بعدا جديدا، حين ننظر فى
وحدة المرأة بوصفها كلا. إن أشكال الرفض ودرجاته المختلفة
تتقاطع مع أشكال الأنوثة ودرجاتها المختلفة: من العذارى
(الأبيات ١١ - ١٢) إلى عنيزة المرأة الناضجة التى يربط
الشاعر بها روابط جريرة (الأبيات ١٣ - ١٥) إلى المرأة

الحامل والمرأة الموضع (الآيات ١٦ - ١٨) إلى فاطمة التي تشبه علاقة الشاعر بها علاقته بعنيزة. إننا نملك صورة كاملة للأنوثة: من عدم التضج إلى التضج.

ويصبح التفسير أوضح حين تأخذ وحدة المرأة (الآيات ٢٣ - ٤٣) والمحبوبة نفسها سمات المرأة الكاملة، إنها تقدم نمطا يضم العذرية، والصباء، والتضج، والأنوثة، والصحبة الجنسية^(٥٢). إنه منطق الرؤية الجاهلية الذي يحتم مثل هذه المعالجة؛ فالشاعر يسمح لامرأة واحدة - يقيم معها علاقة مقنعة - بأن تكون تلخيصا كاملا للنساء اللواتي رفضته بطريقة أو بأخرى، وكأن الرفض لا بد أن يفضي إلى القبول، تماما كما أن الليل والحزن لا بد أن يفضيا إلى النور والسعادة. ويثبت امرؤ القيس صحة رؤيته الحياة والموت فقط، من خلال جعله المحبوبة رمزا لهذا القبول.

- ٧ -

ومن ثم، فإن الشاعر، رغم رفض فاطمة له، لا يستسلم للذل، ولا يقبل فشله في الحفاظ على حبه ويصبح شديد العناد والشراسة، ويصور عناده في صورة علاقة حب مفصلة وناجحة (لكن خيالية ربما) مع امرأة مثالية يقدمها بعبارات مجردة وكأنها المحبوبة المحتجبة^(٥٣). وقبل أن نتعرف على وصف محقق لسماتها الجسدية نطلع على لقاء بينها وبين الشاعر، ويصلنا انطباع بأنه يمارس معها الحب. وترتيب الأحداث على هذا النحو (الاتصال الجسدي - ثم وصف الجسد) قد لا يبدو دالا في حد ذاته من الناحية البنائية أو من الناحية الدلالية، غير أن دلالة تصبح واضحة حين نضعه جنبا إلى جنب مع تناول الشاعر للجواد، وحين ننظر بعد ذلك إلى الوجدتين معا على مهاد الحياة البدوية في الصحراء. من الواضح أن الشاعر يجعل سماته عكس سمات جواده؛ فالجواد أولا موصوف على نحو تفصيلي جدا: قوامه، وسرعته، ولونه، وسماته الجسدية؛ ثم امتيازه كصائد في مشهد الصيد، حيث ينخرط الجواد والشاعر في نوع آخر من النشاط الجسدي. وتنتهي هذه الوحدة بالمطابقة الكلية بين الشاعر والجواد، وتكون الحركة الكلية من وصف الجسد إلى الاتصال الجسدي.

ما جوانب الحياة الجاهلية التي تبرر هذا التنويع في تناول الموضوعات. لقد أشرت من قبل إلى أنه لا شيء في الشعر الجاهلي معروف بحدوده المطلقة، فلا شيء موجب تماما ولا شيء سالب تماما. إن الكآبة الحادة تفسح المجال لظهور التجارب السعيدة، والحياة يحتفى بها في قلب الموت، والموت يطفى دائما على الحياة والسعادة. والرفض الكامل - على العكس - غير مقبول ويفتح الطريق دائما لظهور القبول بنقيضه التام والتعايش معه، ولهذا تتلو وحدة المغامرات النسائية مشهد رفض فاطمة، ولهذا أيضا يصبح من الضروري جداً أن يترجم الشاعر عناده إزاء رفض فاطمة في صورة علاقة جسدية مباشرة بينه وبين النساء. ودون إضاعة الوقت في الوصف التفصيلي للسمات الجسدية أولا، وحالما يقع الاتصال الجسدي، يمكن للشاعر بثقة وسهولة أكبر أن يسهب في السمات الجسدية لمحبوته.

ويعزى هذا التطور المنطقي كذلك إلى حقيقة أخرى من حقائق الحياة الجاهلية، وهي التي تقف وراء فهم الشاعر الجاهلي لعلاقات الرجل / المرأة، والرجل / الحيوان (الجواد) بوصفه كلا، حقيقة أن البدوي شديد الارتباط بحيواناته، فهي جزء دال من حياته، وهي رفيقه في القحط والوفرة^(٥٤). إنها جزء من ثنائية الحركة / التغير بوصفها كلا، حيث يعيش الفرد أسير حياة الصحراء، أما علاقة البدوي بمحوباته فمختلفة؛ فالحب بين عدد من القبائل المختلفة علاقة تعاني عادة من التغير نفسه الذي يحيط بالحياة البدوية، إنه النشئ نفسه والتقلب نفسه الذي نجده في حياة القبائل المتعددة في خيامها المؤقتة. وليست سمات المحبوب الجسدية سهلة المنال للمحب، كما أنه لا يقدرها حق قدرها إلا بواسطة الفعل الجسدي. إن تبادل الأفكار والمشاعر بشكل طبيعي بين البدوي وجواده يتم تحقيقه، كأفضل ما يكون، عبر الفعل الجسدي بين البدوي ومحبوته.

هل يمكن، إذن، ألا نفترض أن الخلاف بين تناول امرئ القيس جواده وتناوله محبوبة تابع من هذه الحقيقة من حقائق الحياة؛ أي الفهم المختلف لعلاقة الرجل / المرأة، والرجل / الجواد؟

وفضلاً عن هذا، ليس في وصف المحبوبة ما يوحي بأنها مكتسبة تماماً، بل على العكس، تخلع المحبوبة ملابسها (فيما عدا قميص نومها) قبل الفعل الجسدي (البيت ٢٦). وخلال الفعل الجسدي وبعده يمكننا أن نفترض أنها عارية؛ لأن الشاعر ينظر إلى جسدها العاري ويصف وصفها مفصلاً (الأبيات ٤٣ / ٣٠، وخاصة البيت ٣١). وبعبارة أخرى، فإن التعرية سابقة على الوصف، أما في حالة الجواد فالموقف مختلف تماماً، لأن الجواد عار، ولأن سماته الجسدية سهلة المنال بالنسبة إلى الشاعر، والوصف سابق على الفعل الجسدي.

ورغم هذا الاختلاف في تناول، فإن هاتين الوحدتين التيميتين الخاصتين بالمحبة والجواد تشتركان في سمات متعددة؛ فالمحبة والجواد كلاهما وسيطان بين وحدتي الأطلال والسيول، والمحصلة النهائية في كلا الحالين هي تماهي الشاعر مع المحبوب ومع الجواد، والموضوعات الموصوفة في كلا الحالين يتم وصفها وكأنها أفضل ما في نوعها؛ فكل منهما على درجة عالية من الكمال تستحق الاحترام، ولا يعاني الشاعر في حضورهما من الهم، كما أنه غير مرفوض منهما.

من السهل في وحدة المغامرات النسائية أن نميز بين مشهدين رئيسيين: الأول (الأبيات ٢٣ - ٣٠) وفيه وصف قليل - أو ليس فيه وصف - لسمات المرأة الجسدية، وينصب أساساً على الفعل الجسدي بين المرأة والشاعر، فيقدم البيت الأول المرأة بوصفها «بيضة خدر» وهو ما يربطها مباشرة بالبياض والصفاء والعذرية، وتعني أداة «رب» أنها واحدة من نسوة كثيرات، لكن ما يتضح بعد ذلك (في الشطر الثاني من البيت ٢٣) أن الشاعر يتحدث عن امرأة معينة يشتهيها الآخرون، ويستمتع بها الشاعر على مهل ودون أن يخشى عواقب الفضيحة، وتوجد في هذا البيت شراسة تصبح فعلية في البيت التالي ٢٤. أما البيت ٢٥ فيعرض لوقت اللقاء: في الليل وحين تظهر الثريا مائلة في السماوات. والإشارة إلى هذا النجم الخاص في دائرة البروج إشارة ذات دلالة، لأنه يرتبط بالمطر والفصول الممطرة^(٥٥). وتصبح المرأة المحتجبة الموصوفة في البيت التالي (٢٦) مرتبطة مباشرة بلمعان تلك

النجوم التي يعدها العربي «الأكثر امتيازاً من بين كل مجموعات النجوم»^(٥٦). لقد تمكن الشاعر في البيت ٢٤ من مجاوزة الأحرار، فهو آمن، والنجوم الآن تؤيد لقاءه بها، ووصل إلى خيمتها (البيت ٢٦) بينما كانت تقف خلف الستارة متجردة من ثيابها إلا ثوب نومها، فويخته على ما به من غواية (البيت ٢٧) وقلب فاطر، وفي البيت ٢٨ يخرج معها (مخاطراً بالفضيحة مرة أخرى) وراء خيام القبيلة في مكان ما وراء كثيب رملي (البيت ٢٩). هناك فقط ضمها إليه فتمايلت هي عليه «هضم الكشح ربا المخلخل». وفي هذا البيت نجد أول إشارة إلى سماتها الجسدية: شعرها، وخصرها وقدمها، من أعلى إلى أسفل.

ويستأنف المشهد التالي (الأبيات ٣١ - ٤٣) الوصف الجسدي، فيكمل البيت ٣١ الدائرة مع الإشارة الأولى السابقة في البيت ٢٣، وفي هذه المرة يدعوها «مفهفة بيضاء» والصفتان تربطانها مباشرة بالبياض والعذرية والصفاء، فهي ليست بدينة البطن «غير مفاضة»، ولها جيد ناعم ولا مع مثل المرأة أو مثل الذهب^(٥٧). والبيت رجع صدى للبيت السابق، حيث كان كشحها هضيماً، لكن هذا ليس مجرد تكرار، فالوصف في البيت ٣١ لا يخص جزءاً محدداً من جسمها، بقدر ما يخص قوامها وشكلها الكلي. وهذا الانطباع عن جمالها هو المجل الكلي لخصرها النحيل وقدمها الممتلئة وبطنها المستوية، ورقبتها المصقولة. ومع ذلك فالحركة من الجزء إلى الكل.

وتنقل الأبيات التالية التشرية إلى مستوى جديد من التحديد، وتكرر النموذج الوصفي نفسه؛ فالأبيات من ٣٢ إلى ٣٦ تشكل مجموعة بذاتها، لأنها مترابطة كلها؛ وكل أجزاء الجسم الموصوفة من هذه الأبيات: الوجنة، والجيد، والشعر، والخصر، والأرجل - في حالة جر، وكلها تابعة لكلمة «أسيل» (أي الخد) في البيت ٣٢^(٥٨). والأبيات من ٣٢ إلى ٣٥ أيضاً مترابطة دلاليًا؛ لأنها جميعاً أجزاء من رأس المرأة: الخد، والعين، والجيد، والشعر.

ويدخل الجزء الأسفل من الجسم (الخصر والأرجل) في البيت ٣٦ حتى يكمل الصورة، وبعد ذلك يتوقف التشرية

والماء - رائقاً وغير عكر. وهذا التماثل النحوى والدلالى يساعد فى لفت الانتباه إلى الأهمية البنائية لهذين البيتين، باعتبارهما إطاراً للوصف الجسدى المفصل الواقع بينهما.

ويحدث البيتان الأخيران فى وحدة المغامرات النسائية (٤٢ - ٤٣) تماثلاً بين الشاعر والمحبوّة؛ لأنه رغم أن حماقات الرجال تلهى عن الصبا (البيت ٤٢) فإن فؤاد الشاعر لن يتلهى أبداً عن حبها. والتماثل كامل لدرجة أن الشاعر يرفض كل المعارضين لحبها ويظل غير بخيل فى حبه رغم كل اللوم الصادق (البيت ٤٣).

النساء، إذن، هنّ الرفيق المثالى الذى ينهض بروح الشاعر، ويجعل أثر رفض فاطمة محايداً؛ فعلى المستوى الاستعارى ترتبط المرأة بالعذرية (الأبيات ٢٣ - ٣١ - ٤١)، والأمومة (البيت ٣٢)، والكواكب والفواكه (الأبيات ٣٠ - ٣٤ - ٣٨)، والمطر والماء (الأبيات ٢٥ - ٣٦ - ٤١)، والمسك (البيت ٣٩)، والذهب (البيت ٣١)، والنور والدين (البيت ٤٩)، والنضج (البيت ٤٠)، والحيوانات والطيور العشبية (الأبيات ٣٢ - ٣٣ - ٣٨)، والثقافة (الأبيات ٢٣ - ٢٤ - ٢٩ - ٣٧ - ٤٠)، والصحة والرفاهية (البيت ٣٧).

وعلى العكس من المرأة، يندر أن يتم تصوير محبى الشاعر الآخرين فى مثل هذه الصور الطبيعية الغنية، ربما لأن الشاعر لا يتوحد معهم بالطريقة التى يتوحد بها مع المرأة، أو ربما لأنهم - على خلاف المرأة - يرفضون الشاعر بطريقة أو بأخرى^(٦١).

- ٨ -

ويأتى المشهدان التاليان اللذان يشكلان وحدة الليل والذئب بعد وصف المغامرات النسائية. وينبغى أن تتم مناقشة معناهما الدلالى هنا. ولكى نركز على الوظيفة التوسيطية المشابهة فى وحدة الجواد، ونبين التشابه مع وحدة المغامرات النسائية من جهات متعددة - اخترت أن أتناول وحدة الجواد فيما يلى. وليس لهذا التفسير أهمية من الناحية البنائية.

تنقسم وحدة الجواد - مثل وحدة المغامرات النسائية - إلى مشهدين رئيسيين، الأول: الوصف فى ذاته (الأبيات ٥٣

وتصبح المرأة بوصفها كلا أنثى كاملة، وهنا يصف البيت ٣٧ المرأة فى سريرها دون أية إشارة إلى أعضائها المتميزة، ويركز البيت ٣٨ المقعم بالمضامين الجنسية على حركة جسدها. فالفعل «تعطو» لا يعنى مجرد أنها «تعطى»؛ إن فيه إشارة واضحة إلى حركات جسد المرأة التى تشبه الحركات المتموجة فى رقبة الغزال، ومجمل البيت يكرر البيت ٣٢، حين كانت حركة عينيهما تشبه حركة عين الغزال نحو صفارها، كما يكرر البيت ٣٣، حيث توصف رقبتها وكأنها رقبة غزال. إنها تبدو رمزا جنسياً جميلاً له سمات حيوانية صريحة.

لكن جمالها أيضاً غير أرضى. إن له عبيراً دينياً (البيت ٣٩)؛ إنها تبدد الظلام مثلما تنير منارة الراهب الأعزل ظلام الليل. وارتباطها بالراهب الأعزب خاصة ارتباط لا فت ويستدعى إلى الذهن إغواءات الجسد التى يخضع لها الراهب عادة فى صومعته.

ويستمر البيت ٤٠ فى موضوع الأنثى الكاملة، ويتم تصويرها هنا، وكأنها مصورة من قبل رجل حكيم لا يمكنه أن يرفع عينيه عنها. إنها مشتهاة من قبل الجميع. لقد أصبحت صنماً وإلهة^(٦٠). وحتى لا تفقد بعد ذلك تميزها وارتباطها المحقق بالشاعر يعود بنا البيت ٤١ إلى حضورها الجسدى، وهنا ينتهى وصفها. وبما له دلالة، هنا، أن نلاحظ فى هذا البيت تشابهات دلالية ونحوية مع البيت ٣١، أول بيت يختص بالوصف.

فالكلمتان الأوليان من البيت ٣١ «مهفهفة بيضاء» متماثلتان مع الكلمتين الأوليين من البيت ٤١ «بكر المعاناة»، كلا التعبيرين يوحى بالصفاء والبياض والعذرية. والكلمة الأخيرة من البيت ٣١ تتكون من تشبيه، وكذلك الكلمة الأولى من البيت ٤١. والكلمتان الأخيرتان من الشطر الأول فى البيت ٣١ «غير مفاد»؛ صورة شعرية تؤكد قيمة إيجابية بنفى نقيضها، والأمر نفسه يحدث فى نهاية الشطر الثانى من البيت ٤١ «غير مهلهل». وأخيراً، وعلى المستوى الدلالى، فإن عبارتى «كالسجنجل» و«غير مهلهل» فى نهاية البيتين ٣١ و ٤١ لهما المعنى نفسه: المرأة - صفاء ووضوحاً،

٦٣ - ، والثاني: الصيد (الآيات ٤٦ - ٧٠). في البيت الأول نحن في منطقة الفعل المعتاد «وقد أغتدى» (عادة ما أذهب في الصباح)، ليس هناك صباح محدد، بل هو واحد من صباحات متعددة اعتاد فيها الشاعر أن يركب جواده. والجواد - مثل المحبوبة - (في البيت ٢٣) هو أفضل الجياد؛ فهو «منجرد» و «ميكَل» (ولود، وطويل الجسم، وقصير الشعر) (٦٢). وهو «قيد الأوابد» (الذي يتقدم الحيوانات الوحشية الأخرى)، ربما بالطريقة نفسها التي يفوق بها جمال المحبوبة جمال النساء الأخريات. وتاماً كما وصلتنا في البيت ٣١ لمحة عن المرأة الكاملة، هنا أيضاً ندخل إلى الجواد الكامل، وبعد ذلك يبدأ الوصف التفصيلي ويتم تصوير سرعة الجواد في الآيات الثمانية التالية (٥٤ - ٦١).

والآيات ٥٤، ٥٥، ٥٧، ٥٩، ٦١ كلها مترابطة من الناحيتين التركيبية والدلالية؛ فكلها تبدأ بصفة مجرورة وكلها مرتبطة بكلمة «منجرد» في البيت ٥٣ (٦٣). وكل هذه الآيات - من الوجهة الدلالية - تتابع صورة «السرعة» التي هي أفضل خصائص الجواد وأكثرها أهمية، تماماً كما أن توضيح السمات الجسدية الجميلة للمحبوبة له أعظم الأهمية في حالة المرأة، ومن اللافت أن البيتين ٥٤ و ٣٢ مرتبطان أيضاً بطرق مختلفة. ففي كل منهما كشف للتعارضات، نوع مختلف من العلاقة التركيبية والدلالية. المرأة تعرض مفاتنها، وفي الوقت نفسه تحرم الشاعر من تقبيلها (تصد وتبدي) والجواد يهاجم، ويفر، ويتقدم، ويتأخر (مكر، مفر، مقبل، مدبر). هل يشير الشاعر - في هذا الكشف للتعارضات - إلى خصائص شاذة لكل من المرأة والجواد، وهما نموذجان من المرأة والجواد غير عاديين؟ أعتقد أنها تلك الدرجة من المفارقة في خصائصهما التي تجعل منهما وسائط كما سنرى، وتضعهما على النقيض من أمثالهما.

وأكثر خصائص سرعة الجواد وضوحاً هي المقارنة باستمرار بين الجواد وجريان الماء. إن صورة جلمود الصخر الضخم الذي يدفعه السيل من أعلى إلى أسفل توضح أن ظهر الجواد ناعم وراسخ لدرجة أن السرج يتزلق على ظهره، تماماً كما تتساقط قطرات المطر على الصخور الملساء. ويقارن

البيت ٥٦ بين حركة الجواد ومزاجه من ناحية، والمرجل الذي يقلى من ناحية أخرى. ويقدم البيت ٥٧ صفة «مسخ» ولها صلة واضحة بالماء (٦٤). وعلى العكس، فإن صفة «درير» (في البيت ٥٩) مشتقة من الفعل «در» بمعنى فاض تلقائياً، كما «يفيض اللبن من الناقة والمطر من السماوات» (٦٥). وبالطريقة نفسها ترتبط صفة «ضليع» (البيت ٦١) بالفعل «تضلع» بمعنى «أصبح ممتلئاً بالماء»، أو أن «الماء جعله منتفخاً لدرجة أنه وصل إلى ضلوعه» (٦٦). وأخيراً، يكرر البيت ٦٣، وهو آخر بيت في الجزء الأول من وحدة الجواد، صورة الماء في شكل عصارة الحناء التي تشبه دماء القادة من القطيع الذي يتغلب عليه الجواد.

وليست السرعة والماء وحدهما اللتان تعطيان لجواد الشاعر ما يميزه؛ إنه يرتبط كذلك بالصخر (الآيات ٥٣ - ٥٥)، وبالضج (البيت ٥٧)، وبالحيوانات آكلة اللحوم (٥٧ - ٦٠ - ٦٣)، وبالطير (البيت ٦٢)، وبالدم (البيت ٦٣). وكثير من هذه الخصائص استخدمت - كما رأينا من قبل - خصائص للمرأة، كي تركز على الدور التوسطي للمرأة، بعد رفض فاطمة للشاعر. وهي هنا أيضاً تؤدي الوظيفة نفسها.

وفي صورة الصخرة تشويق خاص. إنها صورة لا بد أن تقرأ في سياق حياة الصحراء، فالصخور هي الأشياء الوحيدة في الصحراء التي لا تعاني من التغير، أو من التغير الملحوظ على الأقل خلال فترة حياة الفرد (٦٧). إن لها قيمة وجودية أكيدة وسط التغير والحركة التي تكشف للبدوي سرعة زوال الحياة. وأن نقارن الجواد بالصخرة، فإن هذا يساوي خلق قيمة أبدية تزدرى كل تغير، ويعيد الإحساس بالاستمرارية الذي يتحده وينفيه كل شيء آخر في حياة البدوي. كما أن ارتباط الجواد بالماء يقوى من دوره بوصفه وسيطاً، لأن الماء نفسه وسيط بين القحط والوفرة. بل إن صورة الدم الذي يصبغ رقبة الجواد يجعل من الجواد وسيطاً بين الحياة والموت. الدم يمنح الحياة وقلة الدم تسحب الحياة، والجواد يقتل الحيوانات حتى يطعم البشر (الآيات ٦٥ - ٦٨)، والجواد أيضاً عروس، صورة أخرى من التوسط بين الحياة والموت (٦٨). إنه ذكر وأنثى معاً، له أبطال ظبي وساقا نعامة (٦٩). وليست هذه مجرد صورة للسرعة، بل إنها أيضاً

صورة للتقارب والمصاحبة، صورة للسلام بين الرجل والمرأة (الذكر والأنثى) التي فشل الشاعر في تحقيقها، لكن الجواد جسدها. وأخيراً يرتبط الجواد بالحيوانات آكلة اللحوم والحيوانات آكلة العشب (البيت ٦٠)، وهذه محاولة أخرى لتأكيد وظيفته التوسيطية؛ فالحيوانات سواء كانت آكلة للحوم أو آكلة للعشب، تدمر شكلاً من الحياة (الإنسان - الحيوان - النبات) كي تؤكد استمرارية حياتها وحياة نوعها.

ونخلال هذا المشهد، لا يوجد زمن مرجعي محدد؛ لا ماضٍ، ولا حاضر ولا مستقبل. واللحظة من بداية البيت ٥٣ إلى نهاية البيت ٦٣ أفضل ما توصف به أنها لحظة «خارج الزمن». وعموماً لا توجد أفعال، وحينما توجد تكون بلا سياق زمني محدد. وعليه، فإن خصائص الجواد ليست موضوعاً للتغير ومرور الزمن، إنها خالدة، والجواد صخرة حقيقية (البيت ٥٤) تسخر من الزمن والتغير، وهذا ما يحدث كذلك في الأبيات ٣١ - ٣٢ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٤١ التي توضح خصائص المرأة، حتى هذه الأبيات التي توظف الأفعال - في وحدة المرأة - ليست مستثناة؛ لأن الأفعال فيها لا تشير إلا إلى فعل معتاد، أو فعل لا يخضع للزمن.

ويتناول المشهد الثاني من وحدة الجواد (الأبيات ٦٤ - ٧٠) الصيد على وجه الخصوص، وتصور بمبارات واضحة دور الجواد بوصفه وسيطاً. والوصف الذي كان يتناول بعيداً عن الزمن (الأبيات ٥٣ - ٦٠) يتبدل هنا من الفعل المعتاد إلى الفعل الذي يحده الزمان والفعل القصصي «فعن لنا سرب» (البيت ٦٤). هنا يعطينا الشاعر خصائص جواده، ويكون قادراً على التحقق من أفعال الجواد، ويمكنه - مثل محرك الدمي - أن يتلاعب ويتنبأ بحركاته الإبداعية بعد أن أوضح هذه الحركات ودرسها في المشهد السابق، إنه منخرط تماماً مع جواده في الصيد.

ويقدم البيت ٦٤ موضوع الصيد؛ أي الغزلان التي يصفها بأنها عذارى «دوار»^(٧٠). وليست الصورة من أجل القافية، كما أن القافية لا تقتضيها. إنها رجوع صدى لصورة العذارى اللواتي عابثهن الشاعر (في الأبيات ١١ - ١٢). ومن الواضح أن الشاعر هنا يشير إلى أن قوة الجواد وحدها

بوصفها وسيطاً هي التي يمكنها أن تحقق النجاح مع العذارى، وواضح كذلك أن الشاعر يكي بشكل غير مباشر افتقاره للنجاح مع عذارى «جلجل». إن عذارى الغزلان تسلم الروح للجواد ويصل الجواد إلى غرضه معهم، وليس هذا هو الحال مع الشاعر وعذاراه.

في البيت التالي، يشتت الجواد قطيع الغزلان التي ترعى في دائرة، تماماً كما يشتت دائرة عذارى دوار^(٧١)، حول الصنم المقدس. إنه ينقض على القطيع فيتفرق فوراً كأنه عقد من الخرز على رقبة صبي، لكنه ليس أي صبي، إنه صبي مرقه له أصول اجتماعية عالية وله أعمام وأخوال معروفون في القبيلة (معم، ومخول) أي المرء الذي له أعمام وأخوال. وتيمة العجب والمكانة الاجتماعية هنا لا تخطئها العين، فالجواد يرتبط بوضوح بمكانة اجتماعية محددة تضيف إلى مصداقه بوصفه وسيطاً.

وفضلاً عن هذا، فإن الجواد لا يستثنى بقرة أو ثوراً (ظلياً ذكراً أو أنثى) ويباغتهم دون أن يعرق أو يتعب نفسه (البيت ٦٧). إنه يقتل الحيوانات كي يطعم البشر؛ فهو وسيط بين الحياة والموت. وهذا كل ما يريده الشاعر، لكنه لا يملك الوصول إليه. مع ذلك أصبح الشاعر الآن وقد تحول إلى النقيض. ينتهي الصيد، ويبدو الجواد وكأنه صنم الشاعر. إن عين الشاعر غير قادرة على الإحاطة بجمال الجواد كله (البيت ٦٩). ويقف الجواد «في عيني الشاعر قائماً غير مرسل» (البيت ٧٠) مسرجاً وملجماً وجاهزاً للاستخدام حين يطفى الهم على الشاعر. الآن يوجد توحد بين الشاعر والجواد يذكرنا بالتوحد بين الشاعر والمحبوبة.

- ٩ -

بين وحدتي المرأة والجواد هناك مشهذان قصيران يقفان في تعارض دلالي مع الوجدتين اللتين تربطان بينهما؛ هذان هما - على التوالي - مشهدا الليل والذئب. يتخلص الشاعر من همومه بعد علاقته مع المحبوبة، وسرعان ما يدركه الهم والغم من جديد. ووسط بهجته يصبح مدركاً لليل، لأنه يدرك أن المتعة ليست دائمة. إنه يدخل في فترة جديدة من

الاكتئاب بما يتلاءم مع إيمان الإنسان الجاهلي بتلاحم السعادة والحزن والحياة والموت.

في البيت ٤٤، أول بيت في وحدة الليل، لا يتحدث الشاعر عن ليلة معينة، بل عن ليلة من ليال كثيرة (و ربّ ليل)، ربما هي ليال كثيرة كثرة النساء (و رب بيضة خدر) اللواتي عاش الشاعر معهن لحظات السعادة. تلك هي حياته: حلقة من التعارضات التي يبدو أنها تتكرر وتكرر. إن التجربة السعيدة التي استمتع بها للتو يقضى عليها وعيه بالوحدة. وعلى خلاف المحبوبة، لا ينتهي الليل بالمسائل إلى حل إيجابي، بل يلعب دوراً سلبياً واقعياً ومرتبطة بالرؤية الجاهلية أكثر من أية لحظة من لحظات السعادة.

وصورة الماء التي تستخدم في وحدة الجواد للتركيز على فكرتي الوفرة والتجدد، تستخدم هنا (البيت ٤٤) بمعنى سلبى؛ فالليل كأمواج البحر كثيف ومظلم^(٧٢)، أرخى سدوله على الشاعر وأصابه «بكل أنواع» الهموم ليبتليه. الماء يساوى السعادة والوفرة في وحدة الجواد، أما هنا فالماء يساوى الحزن والوحدة. وهاتان الوظيفتان للماء تعارضات فاعلة في أوقات مختلفة بصورة أو بأخرى. ومع ذلك، فالليل ليس فكرة مجردة، أو شيئاً من اختراع خيال الشاعر، إنه حقيقي ومتجسد، تتأكد واقعيته بالتشخيص التالي (البيت ٤٥). يتصرف الليل وكأنه يعبر له حقوان وأعجاز، ويتوجه الشاعر إلى الليل وكأنه يتوجه إلى صاحب. وهذا النوع من الصحبة - على كل حال - غير قادر على الاستمرار في ألم الفراق الذي يعاني منه الشاعر، إنه يستحث الليل حتى يفسح الطريق للفجر (البيت ٤٦)، لكنه يتأكد أن الفجر إذا أتى لن يكون أفضل في صحبته. الليل والنهار اللذان استمتع بهما في صحبة المحبوبة يرتدان إلى ليل ونهار بلا صحبة. ومثل كل شيء آخر في القصيدة، يبعد الزمن وكأن له وظيفة مزدوجة يمكن أن تقود الإنسان إلى السعادة أو إلى الهم.

وفضلاً عن هذا، فإن الليل يبدو أبدياً؛ إن نجومه مربوطة بالحبال إلى صخور جبل يذبل الراسخة (البيت ٤٧)، والإشارة إلى جبل «يذبل»، على وجه الخصوص لها معنى؛ ذلك أن الجبل في البيت ٧٤ (من وحدة السيل) يرحمه

السيل ويبقى على رسوخه. بعبارة أخرى، إن الليل أبدى مثل جبال يذبل، لكن هنا نوعاً مختلفاً من الأبدية. في وحدة السيل، تستخدم الصورة على نحو إيجابي لكي تؤكد قيمة الخلود في الجبل^(٧٣). وعلى الجانب الآخر، تؤثر أبدية الليل في الشاعر على نحو سلبى، فتضاعف من همومه، وكأن الثريا نفسها (البيت ٤٨) التي كانت في وحدة المرأة رمزاً للاستمتاع بالحب، مربوطة في مواقعها بحبال مربوطة بصخور راسخات. مرة أخرى ينظر إلى الثريا في دورها السلبى. نقرأ البيت ٤٨، «كأن الثريا علقت في مصامها...»، ولكلمة «مصام» أصول تاريخية مثيرة جداً؛ فهي ترتبط بالفعل «صام» (توقف عن الأكل والشرب). وحين يستخدم الفعل مرتبطاً بالماء «صام الماء» فهو يشير إلى غياب حركة الماء، إن الثريا التي كانت ترتبط بالمطر^(٧٥) تصور الآن في موقع الصوم. النجوم أنفسها التي كانت في البيت ٢٥ مشجعة للقاء الأحبة، تبدو الآن وكأنها تضخم من هموم الشاعر وتزيد من بعاذه.

يبد أن الشاعر لا يترك مكانه، والحق أنه لا يستطيع. إنه يتناول التجربة بوصفها كلا كأنها اختبار عسير؛ فالليل يصيبه بالهم ليبتليه (البيت ٤٤). ومن الضروري بالنسبة إليه أن يجتهد مرة أخرى ويواجه التحدى، من خلال التأكيد على القيمة الإيجابية. ألم يحمل قربة الماء كثيراً كي يروى عطش أصدقائه^(٧٦)؟ ومع ذلك فإن هذا الماء الذي يروى العطش وسيط بينه وبين أصدقائه؛ فهو لم يعد مرتبطاً بموج البحر أو بالليل أو بالبين.

هنا ينتهى المشهد، لكن علاقته بالبنية الكلية للقصيدة لا يمكن فهمها إلا بنقل الصور من المشهد: الليل، والماء، والحجر إلى مقابلها الإيجابي في أجزاء التوسط السابقة واللاحقة. ويعمل مشهد الليل مع مشهد الذئب وكأنه حلقة أخرى في منظومة الحركة الموجبة/ السالبة في القصيدة.

في البيت ٥٠، يتم تصوير الشاعر عابراً للأودية الخالية القاحلة التي تشبه بطن الحمير الوحشية، وليس لها طبيعة متجددة. الذئب وحده هو الذى يعوى هناك مثل مقامر (أو مفلس) مع عائلته وقد فقد كل أمواله. والبيت من الناحية النحوية يشبه البيت الأول من الجزء الخاص بالليل. «وواد

من حالات العقل، قوة جديدة تمكن الشاعر من خلق وهم ماء، ونقل حالة عقله إلى صاحبه المتخيل. يصبح الشاعر ساحراً، مفعماً بقوة جديدة.

والبرق في البيت ٧٢ يشبه بمصاييح الراهب التي انغمست فتائلها في الزيت^(٧٨) وارتوت منه. نحن، هنا، إزاء انطباع بأن ضوء المصاييح لن ينطفئ؛ لأن فتائله مروية بكمية كبيرة من الزيت. وبأخذنا البيت ٧٣ بعيداً عن الحاضر التاريخي إلى فترة من الماضي غير محددة، حيث يجلس الشاعر مع رفاقه في انتظار سقوط المطر^(٧٩). وفكرة البرق التي اتسعت في البيتين السابقين تصبح حقيقة، لم تعد حالة من حالات العقل، بل حدث مجسد.

وتتضمن أسماء الأماكن: «دريج» و«العذيب» تلميحات واضحة إلى الماء والخصوبة^(٨٠)؛ فعلى المستوى البنائي تشكل هذه الأسماء - جنباً إلى جنب مع أسماء الأماكن في وحدة الأطلال - تعارضات تؤكد المعاني في وحدتها الخاصة. وعلى هذا الضوء أيضاً يكتسب جبل يذبل (البيت ٧٤) قيمة استعارية مهمة؛ فهذا الجبل - وفقاً لبعض النقاد - حظي بالتقدير لفترة طويلة نظراً لقحطه، ويشار إليه عادة على أنه «يذبل الجوع»^(٨١).

الصورة المهيمنة خلال وحدة السيل (الآيات ٧١ - ٨٢) هي صورة المطر الذي يصور في قدرته على الهدم وقدرته على البناء؛ فالماء مثلاً يهدم، والماء يمنح الحياة؛ الماء وسيط حديد بين الحياة والموت. إن قوته تشبه قوة الجواد الذي توصف سرعته من خلال صورة الماء^(٨٢) والفعل «يسح» (البيت ٧٥) رجوع صدى للصفة «مسح» التي استخدمت في وحدة الجواد لوصف حركة الجواد. بل إن الماء يجبر بوابات الجبل أن تفتح (البيت ٧٦) تماماً، كما أن الجواد يمزق الغزلان العذاري. لا يرحم الماء شيئاً سوى أبنية الحجر (البيت ٧٧) التي يبدو أنها تقاوم قدرته التدميرية. هنا أيضاً تتكرر صورة الحجر التي تستخدم فيما يتصل بالجواد، حتى تؤكد قيمة موجبة: استمرارية الحياة رغم التدمير.

ويبدو جبل «ثبير» هو الآخر (البيت ٧٨) غير مصاب، لكنه تغير، فبدأ يشبه قائد قبيلة «كبير أناس» يرتدى كساء

كجوف العير، وليل كموج البحر؛ كلتا العبارتين صيغة نحوية واحدة، وكل منهما يتكون من تشبيه يركز على صور النقص والحزن. الذئب أيضاً (الحيوان آكل اللحوم) مثل الليل يشخصه الشاعر. الذئب صياد، وحش البرية، يصور في حالة حرمان كامل، وبصاحبه الشاعر بالطريقة نفسها التي يصاحب بها الليل، ويوضح هذا أن البيتين ٤٥ و ٥١ يدان بالصيغة نفسها «فقلت له لما تمطى»، «فقلت له لما عوى»، وتنقلان التشخيص إلى مستوى الحوار المباشر. الذئب والشاعر معاً في حالة عوز (البيت ٥١)، كل منهما مقامر سيء الحظ، وكل منهما فاشل في صيده.

وفي المقابل، يكافأ الجواد بالقيم المضادة تماماً للذئب والشاعر في حالته العقلية هذه؛ فالجواد يصطاد في مكان خصب، حيث ترعى قطعان الغزلان، وتجاحه في الصيد يجعله ملك اللعبة، إنه يؤمن للشاعر ورفاقه كثيراً من اللحوم ينشغل بها الطبّاخون (البيت ٦٨). والجواد، على خلاف الذئب والشاعر، يمكن الاعتماد عليه وكرهيم المقصد.

وأخيراً، وبالإضافة إلى كل هذا، تكرر أجزاء الليل والذئب نيمة النقص التي تتخلل وحدة الأطلال.

- ١٠ -

في آخر بيت من وحدة الجواد (البيت ٧٠) يقف الجواد مائلاً في عيني الشاعر، مستقراً في رؤيته، فهو كل ما يرى الشاعر ويعي. وفجأة يقع تحول عنيف (البيت ٧١) وتتغير صورة الجواد إلى برق يدعو الشاعر ورفاقه إلى رؤيته وهو سعيد. الزمن هو الحاضر التاريخي، وغالب الظن أنها ليست عودة إلى زمن وحدة الأطلال. إن صحبة الشاعر صحبة متخيلة «أصاح» يا أي صديق، يا أي شخص^(٧٧). والبرق أيضاً من خيال الشاعر، نتاج لفعل التوسط الذي قام به الجواد في الوحدة السابقة؛ إذ يشار إليه بكلمة «برقاً» أي برقة واحدة محددة رآها الشاعر، أما صاحب الشاعر - إذا كان موجوداً أصلاً - فلم يرها. إنها تجربة مستعادة حدثت مرة في الماضي، حين كان الشاعر في صحبة أصدقاء آخرين (البيت ٧٣). وصورة البرق الذي يخترق السحب الكثيفة تنطوي على وعد بالمطر والخضرة، لكنها هنا ليست إلا حالة

ملفوفاً، وكأن المطر يؤكد من جديد حضور القبيلة التي تعتمد حياتها على الماء والكلاً. ألا يقدم امرؤ القيس هنا مشهداً مقابلاً لمشهد النقص في وحدة الأطلال، حيث كان الماء والقبيلة غائبين؟ ألا نستنتج أن حضور الماء مساوٍ لحضور القبيلة، والعكس بالعكس؟

في البيت ٨٠ تعود «الثقافة» - التي كانت غائبة في وحدة الأطلال - في صورة التاجر اليمنى الذي تمتلئ صناديقه بحمل ثقيل من البضائع أو الثياب الثمينة. ومع ذلك فهذه الملابس، هذه الرموز الثقافية الإيجابية، هي نتيجة لدور الماء الإيجابي. ومما يقوى العلاقة بين الثياب والماء في البيت ٧٩ تشبيه خيوط النسيج المحيطة برأس جبل «المجيمر» بنسيج الأنوال.

القبيلة، والثقافة، ثم الموسيقى. إن طيور الوادي الصغيرة «جواء» (البيت ٨١) شربت حمراً مفلفلاً وغردت في سعادة. لقد أفسح السيل المجال للاحتفال؛ إنه حفل زفاف مفعم بالألوان والموسيقى (٨٤).

والبيت الأخير يقدم الوظيفة المزدوجة للماء في تعارض واحد. يفرق السيل الوحوش أكلة اللحوم، لكن في موتها وعداً بحياة جديدة. ويقال إن الوحوش الميتة تشبه «أنانيش عنصل» أو جذور البصل البرى. ولـ «العنصل» صلات معينة بالحمل والحياة، على العكس من «الحنظل» في مشهد الظعن. وقد وضع لانيه Lané قائمة بتعريفات العنصل واستخداماته:

نبات صحراوي معين، يؤكدون أنه يقوى المرأة الحامل التي تحبه وتأكل منه... إنه شجرة معينة (أو نبات) في المناطق البارزة والناعمة وينمو في مواضع الماء والندى... نبات مزهر.. يتغذى عليه النحل ويصنع العسل.. وتأكل الثيران أوراقه وقت الجفاف، حيث تخلط لها مع التبن (٨٥).

يبدو، إذن، أن الماء يرتبط بالعنصل: النبات الذي يمنح الحياة ويستخدمه البشر والحيوانات ويعطى التجدد. ومن الطبيعي بالنسبة إلى العقل الصحراوي أن يهتم بقيمة كل

النباتات والحيوانات واستخداماتها (٨٦)، ولم يكن عرب الجاهلية استثناء من هذه القاعدة. إن التسميات والإشارات المتعددة للحيوانات والنباتات التي يكتظ بها الشعر الجاهلي تثبت العلاقة الخاصة والوثيقة التي كانت بين الرجل الجاهلي وبيئته البيولوجية والنباتية. ومن ثم، فإن أهم شيء أن نأخذ في اعتبارنا المعاني والوظائف الأصلية للنباتات والحيوانات، وذلك حتى نتفحص الشعر الجاهلي ونفهمه.

وفي ضوء كل هذا يصبح الجنس في كلمة «عنصل» أمراً وارداً، ففي كتاب (النبات والشجر) يفرق الأصمعي بعناية بين النباتات الأنثى والنباتات الذكر، ويضع العنصل تحت قائمة النباتات الذكر (٨٧). ويعطى هذا للنبات قيمة إيجابية أعلى ويقوى من وظيفته في الإخصاب. إنه نبات ذكر تطلبه المرأة الحبنى. ويمكن إدراك المضامين الجنسية ببعض الجهد. وفضلاً عن هذا، وحين نضع «العنصل» في مقابل «الحنظل» (البيت ٨٢) النبات الذي يستخدم في الإجهاض، وحين نرى النباتين، كلاً في وحدته الخاصة، بوصفهما جزءاً من مجموعة من الصور تشترك في السمات نفسها (صور النقص في مشهد الظعن، وصور الخصوبة في وحدة السيل) التي تكشف عنها البنية الكلية للقصيدة - حين نفعل هذا تتضح الصورة.

وبقدر ما ترتبط وحدات معلقة امرئ القيس إحداها بالأخرى ترتبط بمقولات النقص، والتوسط، واتزان النقص. وتعارض واحد على وجه الخصوص: (الصحة/ فقدان الصحة) هو الذي يقطع الوحدات المتعددة، ويحدد رؤية الشاعر للحياة ووعيه الاجتماعي. ورغم أنه ليس هناك وحدة من الوحدات لها وظيفة مرجبة تماماً أو سالبة تماماً، فإن درجة الإيجابية والسلبية ترتبط بحضور - أو غياب - الصحة، وهذه بدورها تصور من خلال حضور - أو غياب - الماء، والقبيلة، والثقافة، والنجاح مع النساء، والنجاح في الصيد، والخصوبة. تبدأ القصيدة الجاهلية بالموت يقاومه شكل من أشكال الحياة، وتنتهى بالحياة مدعومة بقوة الموت المتلكئة (٨٨).

المواش:

١- هذه هي الورقة الأولى من ثلاثة أوراق، تتناول جميعها بنية الشعر الجاهلي ومعناه. تحدد الورقة الأولى المنهج المتبع في تحليل معلقة امرئ القيس، وتعلق على مكوناتها الدلالية الموجودة في الوحدات التيمية المختلفة في القصيدة. وتحاول الورقة الثانية أن تقدم تحليلاً بنوياً قائماً على التحديدات السابق ذكرها. وتنصب الورقة الثالثة على وصف مورفولوجي للشعر الجاهلي عموماً، ثم توضح السمات الأساسية لرؤية الإنسان في البيئة الجاهلية.

٢- نص المعلقة المستخدم في هذه الدراسة هو نسخة ابن الأنباري المعروفة بملاحظات المتنازعة. ورغم أن النسخ القيمة الأخرى فيها تعديلات دالة في الكلمات، والعبارات، والآيات، وترتيب الآيات، فإن هذا لا يستلزم بتحديد أي النسخ قصيدة بذاتها. ولكل نسخة من القصيدة التقليدية سررات وجودها من حيث قبول النقاد والقراء. وللدراسة المفصلة لنسخ المعلقة انظر: ميشيل زويتلر: التراث الشفهي للشعر العربي القديم، سماته ومضامينه (بيركلي ١٩٧٣)، ص ٢٥٩ - ٣٣١ وناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي (القاهرة ١٩٦٢)، ص ٤٨١ - ٥٤٢.

٣- الإشارة، هنا، إلى التحليل البنيوي لمعلقة ليد ومعلقة امرئ القيس. الأولى بعنوان «نحو تحليل بنوي للشعر الجاهلي»، الصحيفة الدولية للدراسات الشرق أوسطية (١٩٧٥). وقد أمدتني هذه الداسة بافتراضات نظرية عدلتها وأفدت منها، كما برهنت هذه الدراسة على تطبيقات منهج أبي ديب في الشعر الجاهلي بعامة. والدراسة الثانية بعنوان «نحو تحليل بنوي للشعر الجاهلي: الرؤية الشبقية»، أديبات، ١، (١٩٧٦). وقد ظهرت هذه الدراسة بعد أن انتهيت من دراستي عن معلقة امرئ القيس، ومن ثم لم أفد منها. أما مبرر محاولة نشر تحليل آخر للمعلقة، هنا، فهو تابع من إيماني بأن كل قراءة جديدة للقصيدة ستساهم في تعريفنا بالشعر الجاهلي، وأن قراءة جديدة باستراتيجيات جديدة يمكن أن تفرح أسئلة نقدية جديدة وتجيّب عنها.

٤- تعني كلمة «شفاهي» هنا مجرد أن النص يلقي على جمهور، وأنه دون بعد وقت من إلقائه، ولا تعني أن التأليف والإلقاء كانا متزامنين، كما نفترض نظرية باري لورد في التأليف الشفاهي.

٥- تشير كلمة «نقص» إلى أي عامل سلبي في حياة عرب الجاهلية، مثل فراق الأحبة، وغياب قوى الحياة (الماء - الحياة النباتية - الحياة الحيوانية.. إلخ) والعلاقات الدالة. وتشير كلمة «توسط» إلى محاولة الإنسان الجاهلي جعل تأثير النقص محايداً، من خلال تأكيد الأفعال المتجهة نحو قيمة مثل المغامرة البطولية. ويمثل «اتزان النقص» غرض التوسط ونهايته، أي إقامة تلك العوامل التي تجعل الحياة ممكنة (الخصوبة، الكرم، السعادة، الوحدة القبلية.. إلخ).

٦- تزفيتان تودوروف: «كيف نقرأ»، ضمن شعيرة النشر، ترجمة ريتشارد هوارد (إيثاكا ونيويورك ١٩٧٧)، ص ٢٣٤ - ٢٤٦.

٧- نفسه، ص ٢٣٥ - ٢٣٦.

٨- انظر كتابه S/Z، باريس ١٩٧٠.

٩- تستخدم «القراءة» هنا بالمعنى التودوروفى: نظام يوجه التحليل الأدبي، انظر: تودوروف: المرجع السابق، ص ٢٣٧.

١٠- Egg، ترجمة حرفية للكلمة العربية «بيضة» التي تشبه بها المرأة في البيتين ٢٣، ٤٣. واستعارة المرأة/ البيضة أساسية في فهم هذه الآيات فهماً ملاحماً، نظراً لعلاقة البيضة - ومن ثم المرأة - بالصفاء، والبياض، والخصوبة. راجع ابن الأنباري شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة ١٩٦٣، ص ٤٨.

١٢- «الكنهيل» أشجار طويلة معروفة بخشبها الصلب. انظر: ابن الأنباري، ص ١٠١.

١٣- القصائد المختارة وضمت ريناتي جاكوبي قائمة بها في دراستها «دراسات في شعرية القصيدة العربية» (وسبادن ١٩٧١)، ص ١٢ - ١٣، حيث تحدد العدد الدقيق للآيات في ثلاث وحدات تيمية أساسية (النسيب - ركوب الجمل - الجزء الأخير)، وذلك في كل قصيدة من القصائد الإحدى والخمسين. ويعد وصف الأطلال والظعن في دراستي وحدة تيمية كاملة، بغض النظر عن النسيب.

١٤- القائم بالغرض يمكن أن يكون الشخص الممدوح أو المهجو، وقد يكون الغرض هو مغامرات الشاعر البطولية، ومفاخر قبيلته، والعكس بالنسبة إلى القبيلة المعادية. ويلاحظ أيضاً أن «رب» قد تعني «إنتى أذكر..» لكن هذا المعنى تطور أخيراً للكلمة، انظر و. رايت «قواعد اللغة العربية» (كامبردج ١٩٧١)، الجزء الثاني ص ٢١٧ - ٢١٨، خاصة ص ١٨ حيث يقرر أن «رب» لم تكن تستخدم أبداً حين يكون الحديث عن شخص واحد، شيء واحد، أو حقيقة واحدة.

١٥- رايت: ٢٨٤/١ - ٢٩٤، ٢٤/٢ - ٣٠٩ - ٣١١.

١٦- رايت: ٣٣٤/٢.

١٧- انظر: الحسن ابن قاسم المرادي: الجنى الداني في الحروف والمعاني. تحقيق: فخر الدين قبادي ومحمود نديم فادي، (١٩٧٣)، ص ٢٣٥ - ٢٣٧. ووفقاً لما يقوله المرادي، فإن وظيفة «بل» هي نفى المعنى السابق والتخلي عنه (الإبطال والترك)، وهي أداة افتتاحية وربما كان لها نفس وظيفة «رب». وانظر كذلك ابن منظور: لسان العرب (بيروت ١٩٥٥ - ١٩٥٦) ١٣/٧٤.

١٨- في الجنى الداني ص ٣٨١ - ٣٨٣ يحدد المرادي ثلاثة استخدامات لـ «ألا»: ١- تقديم الكلام ولفت انتباه المتلقى. ٢- اقتراح شيء حين يتبعها فعل. ٣- التأكيد. ويؤمن بعض النحويين أن «ألا» أداة مركبة من إضافة «أ» و «لا» النافية.

١٩- المرادي، ص ٢٣٦.

٢٨ - في وحدة الاطلاع عند لبيد هناك نقص عام في الانخراط العاطفي.
راجع أبو ديب: «تحليل رقم (١)»، ص ١٥٩ - ١٦٢.

٢٩ - إ. و. لانيه: معجم عربي / إنجليزي، نيويورك ١٩٥٥ - ١٩٥٦.

٣٠ - لانيه: ٢/١ - ١٦، ٢/٢، ٤٦٧.

٣١ - لانيه: ٢/٢، ١٢٨١.

٣٢ - لويس معلوف: المنجد في اللغة، (بيروت ١٩٦٦) ١/١، ٧٤١.

٣٣ - لانيه: ٣/٣، ٦٤٩.

٣٤ - أبو ديب: «تحليل رقم (١)»، ص ١٦٨.

٣٥ - لمعة معنى «مقراة» و «قبعان» انظر: ابن الأنباري، ص ٢٠ - ٢٣.

٣٦ - لانيه: ٢/٢، ١٤٢٥.

٣٧ - لانيه: ٣/٣، ٦٨٦.

٣٨ - لانيه: ٣/٣، ٦٥٧.

٣٩ - نفسه.

٤٠ - لمناقشة هذه المسائل النحوية راجع ابن الأنباري، ص ١٩ - ٢٠،
و «بين» مضمة قبل «فتوضيح»، فالمقراة.

٤١ - ابن الأنباري: ص ٢٤.

٤٢ - يصف الشاعر هؤلاء النسوة بأنهن «عذارى»، ولكن كي تتجنب الإيحاء
الديني الذي تتضمنه الكلمة Virgin في الإنجليزية استخدمنا «Maiden»
بدلاً منها.

٤٣ - لابد هنا من الإشارة إلى ندوة البروفيسور جيمس مونرو في بيركلي
خلال العام ١٩٧٥ / ٧٤. ومن الواضح في هذه الندوة أن الأسناد
وتلاميذه جميعاً ساهموا بأفكارهم في المناقشة. وخلال دراستنا معلقة
امرئ القيس خصوصاً ساعدتنا تعليقات البروفيسور مونرو وتأويلاته على
التركيز.

٤٤ - واضح أن تشبيه الغزلان بالعذارى هنا ينطوي على طقس ديني، فصفة
«العذارى»، ملائمة تماماً هنا.

٤٥ - هناك خلاف بين النقاد حول معنى «عنيزة». يقول البعض إنه اسم امرأة،
ويعتقد البعض أنه اسم لفاطمة (البيت ١٩)، وذهب البعض إلى أبعد من
ذلك فقال: إنه اسم مكان. راجع ابن الأنباري ص ٣٨، ويعتقد الزوزني أن
«عنيزة» في الحقيقة هي ابنة عم امرئ القيس، ويقول أيضاً إن نقاداً آخرين
يزعمون أن اسمها فاطمة وأن عنيزة هو لقبها، راجع عبدالله الزوزني،
شرح المعلقات السبع (بيروت ١٩٥٠) ص ١١. وليس هناك واحد من
هذه التفسيرات حتمى، وفي غياب المادة الوثائقية فإن الأكثر احتمالاً أن
يكون «عنيزة» اسماً لواحدة من حبيبات الشاعر.

٤٦ - لفهم معنى «جناك المملل» انظر ابن الأنباري، ص ٣٨، والزوزني
ص ٣١.

٤٧ - انظر: لانيه، ٣/٣، ٣٠٦٢.

٢٠ - انظر مناقشة وحدة الليل والذئب (الفقرة ٩) الفرضية التقليدية القائلة
بأن الجزء الخاص بالنسب في معلقة امرئ القيس يتضمن وحدة
المغامرات النسائية، مما يجعل من الصعب وضع فارق دقيق بين علاقة
الشاعر «المغامرات النسائية» من ناحية، وعلاقته بالمرأة من ناحية أخرى.
وتناول النسوة جميعاً، وكأنهن شيء واحد سيمحق التمايز المقصود بين
نجاح الشاعر مع «البيضة» وتجرته السلبية مع النساء الأخريات، والوظيفة
التوسطية للبيضة ستتأثر بهذا (انظر فيما يلي مناقشة «البيضة» وتقسيم
المعلقة).

نضع جاكوبي - دون الآخرين - وصف الليل ضمن النسب دون أن نرى
الأهمية البنائية لهذه الأدوات، وهذا ما يصعب تبرره. والحق أن بعض
القدماء ذهبوا إلى ما هو أبعد، فأشاروا إلى أن وصف الذئب لا ينتمي إلى
القصة، أو إلى أنه كان في الأصل جزءاً ضامماً لفقه التنفري أو واحد
من الشعراء الصعاليك (راجع ابن الأنباري، ص ٨٢). ومرة أخرى، فإن
مثل هذا الافتراض سيدمر مبدأ تناول الوحدات الموجبة والسالبة، وهو الشيء
الجوهري بالنسبة إلى الرؤية الجاهلية للتغير والحركة، كما سنرى.
ولتعرّف «أزواج» العلاقات راجع ليمى شتراوس: الأنثروبولوجيا البنائية،
ترجمة: كلير جاكوبسون وبروك شوف (نيويورك ١٩٨٣)، ص ٢٠٦ -
٢١٢.

٢١ - راجع مجمل مناقشة النحويين لكلمة «قفا» عند «زويتلر» ص ٣٢٣،
حيث يشير إلى أن استخدام المثني استخدام تقليدي تماماً على المستوى
التي، وربما على المستوى اللغوي.

٢٢ - انظر الفقرة رقم (٦).

٢٣ - تستخدم «قد» قبل الفعل بوصفها أداة نحوية انتقالية. وقد تستخدم -
مثل «إن» - للفت انتباه السامع القارئ لمسألة حية.

٢٤ - من اللافت أن يشير «ليال» إلى إحساسه إزاء تقسيم الأغراض، من
خلال وضعه علامات (*) للتمييز بين الأجزاء المتعددة في كل قصائد
المفضليات. ولقد وجدت بعد كل علامة الأدوات النحوية والبلاغية
والدالية نفسها. راجع المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق: ليال، جزيان
(أكسفورد ١٩٨١ - ١٩٩١) الجزء الثاني.

٢٥ - في التحليل، ينظر إلى وصف الاطلاع والظلمن (الأميات ١ - ٦) على
أنهما وحدة واحدة. وذلك لاعتماد أحدهما على الآخر في عقل الشاعر،
فالثاني سبب للأول، ومن ثم فإن كلمتي «وحدة» و «مشهد»
تستخدمان لوصف تيمات متعددة في المعلقة، بدلاً من «أقسام» و «أقسام
فرعية» المستخدمين من قبل لدراسة مكونات بعض القصائد الجاهلية،
وليس كلها.

٢٦ - مشهدا الليل والذئب كلاهما يرمزان إلى إحساس الشاعر بالنقص، فهما
يقومان بدور مزدوج، ومن ثم يعتبران وحدة واحدة.

٢٧ - في دراسته معلقة لبيد، يلاحظ أبو ديب أن هناك «نبرة نسبية» في
الموجودات الموجبة تماماً والسالبة تماماً، ص ١٧١، ومعنى هذا أن
القصيلتين تحسبان في صف الرؤية الجاهلية عموماً للحياة، التي تؤمن
بنسبية كل القيم.

٦٠ - في وصف «البيضة» تشابه لافت مع كثير من الآلهة الفارسية التي لها معابد بالقرب من الفرات، ومن المحتمل أن تكون مأخوذة لعرب الجاهلية. ويبدو أن إلهتين على وجه الخصوص، هما «أناهيتا» و «داينا»، تشتركان في سمات جمسية كثيرة مع «البيضة». حول هذا الموضوع، عموماً، راجع: لويس هـ. جري: أسس الدين الإيراني (بومباي ١٩٣٠) وأ. و. ف. جاكسون: فواصات زرادشتية، (نيويورك ١٩٢٨).

٦١ - الإشارة المختصرة إلى المسك (البيت ٧) وللغواكه (البيت ١٤) لا تصف امرأة معينة، بقدر ما تصف ذاكرة الشاعر وهي تسعد بأولئك النسوة.

٦٢ - راجع ابن الأنباري، ص ٨٢.

٦٣ - على سبيل المثال الأبيات ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٨ من جزء «البيضة»، ويمكن تفكيك الوجدتين كما يلي:

الجواد ٥٣ - وصف ٥٤ - وصف ٥٥ - وصف

٥٦ - استطراد ٥٧ - وصف ٥٨ - استطراد

٥٩ - وصف

البيضة ٣٢ - وصف ٣٣ - وصف ٣٤ - وصف

٣٥ - استطراد ٣٦ - وصف

٦٤ - راجع لانيه ١ / ١٣١٣، خاصة المثال «سَحَت السماء مطرها».

٦٥ - على سبيل المثال «دَرَت السماء بالمطر»، في لانيه ٣ / ٨٦٢.

٦٦ - لانيه، ٣ / ١٧٩٩.

٦٧ - ربما كان ضرورياً أن نعدل هذه الجملة ونضيف الذهب والأحجار الكريمة كأشياء شبيهة تتحدى الدمار. ومن هذه الزوايا، فإن تشبيه البيضة بالذهب (البيت ٣١) يعطى للمرأة وظيفة توسعية أخرى بين الزوال والخلود. انظر ابن الأنباري ص ٥٩، حيث يربط بين السجبل والذهب، وحول معنى «الحجر» انظر على أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي (بيروت ١٩٧١)، ص ٢٥.

٦٨ - في البيت (٦٢) يشبه ظهر الجواد بالحجر الذي يستخدم كمداك للعرس أو بالحجر الذي يستخدم في طحن الحنظل. ويستخدم حرف العطف (أو) فيما اعتقد ليساوي في الوظيفة بين حجر العروس وحجر الطحن، ويصبح الحنظل، ذلك النبات المستخدم في الإجهاض كما في مشهد الطعن، واضح الارتباط بوظيفة منح الحياة للعروس. وبالإضافة إلى دوره في الإجهاض، كما في مشهدى الأطلال والطعن، فإن للحنظل وظائف أخرى كثيرة (راجع لانيه ٣ / ٦٥٧). ويبدو أن لهذا النبات وظائف متعارضة يعرفها الشاعر جيداً ويستدعيها معتمداً على السياق الذي يشار فيه إلى النبات.

٦٩ - حول صيغة الوصف من خلال العبارة الافتتاحية «له»، انظر: جوستاف فون جرونباوم.

٧٠ - من المهم أن نلاحظ أن «نماج» (البيت ٦) لا تعنى «خراف»، بل معناها «غزلان»، راجع ابن الأنباري، ص ٩٣.

٤٨ - انظر: ابن الأنباري ص ٤٦. وحول ارتباط الثياب بالقلب انظر الزوزني ص ١٥ والباقلاني: وثيقة في النقد الأدبي والنظرية الأدبية العربية في القرن العاشر، تحقيق وترجمة جوستاف فون جرونباوم (شيكاغو ١٩٥٠)، ص ٧٠.

٤٩ - رغم أنه لم يشر إلى أن التاجر اليمنى يحمل حمولة ثقيلة من الثياب، فقد تابعت هنا لأول ابن الأنباري، ص ١٠٩، الذي يرى أن التاجر اليمنى كان يوزع لهايا من ألوان مختلفة.

٥٠ - راجع لانيه ٣ / ٢٠٥١، ونعرف لانيه مستقى من أربعة مصادر أساسية، مجد الدين الفيروز آبادي «القاموس المحيط» ٤ أجزاء (القاهرة ١٩٥٢)، وأبي منصور الأزهرى صاحب «التسهيل»، «عباب» الساجاني، «صاحح» الجوهري.

٥١ - انظر مناقشة الوظيفة المتوسطة للجواد فيما يلي (الفقرة ٧).

٤٢ - انظر فيما يلي (الفقرة ٦) الدراسة الدلالية لوحدة «البيضة». وانظر الأبيات ٢٣ - ٣٠ - ٣٢ - ٤٠ للملاحظة بعض الإشارات التي تربط بين «البيضة» والعنبرية، والنضج، وعدم النضج، والأمومة، والرقعة الجنسية.

٥٣ - يرى الباقلاني خاصة أن صورة «بيضة الخدر» ليست أصيلة لدى امرئ القيس. انظر الباقلاني ص ٧٢، حيث يؤكد أن امرأة القيس ليس أول من استخدم الصورة، بل إنها تكررت لدى العرب. وفي تحليلي المحدود للمعلقة لم أستطع أن أحدد مواضع تكرار الصورة.

٥٤ - انظر على سبيل المثال ابن الكلبي: كتاب أنساب الأئمة، تحقيق أحمد زكي باشا (القاهرة ١٩٤٦)، خاصة صفحات ٥ - ١٥، حيث يتحدث المؤلف عن أهمية الجهاد في المجتمع الجاهلي ومجتمع صدر الإسلام يقول: «وقد اعتاد العرب أن يفضلوا عمولهم على أهلهم وأولادهم»، ص ٦.

٥٥ - انظر لانيه ٣ / ٣٣٥. وفي مناقشته «للثريا» ص ٧٤ - ٧٦ يستشهد الباقلاني بعدد كبير من الأبيات لشعراء عرب يشار فيها إلى الثريا. وما فشل الباقلاني في فهمه هو ارتباط الثريا دائماً بالتمتع والخصوبة والنساء والشراب، ومن ثم فقد ضاعت منه القيمة الدلالية لموتيفة الثريا. ويرى الباقلاني أن كلمة «عمرضت» عالية من المعنى ولا أهمية لها، وانتقد الشاعر بسبب التباس النحو عليه، كما في استخدامه الجمع بدلاً من المفرد وهو المناسب «قطعة من أثناء الوشاح»، ولا تأنيبه الكلمات في مكانها.

٥٦ - لانيه، ٣ / ٣٣٥.

٥٧ - ابن الأنباري، ص ٥٩.

٥٨ - البيت ٣٥ وحده هو الذي يبدو بلا استطرادات، لكنه مع ذلك استطراد للبيت ٣٤ ولا يقلب جزءاً آخر من الفكرة.

٥٩ - راجع لانيه، ٣ / ٢٠٨٥.

منه كلمة «عَنْبٍ» بمعنى أصبح حلواً وتستخدم عادة مع الإشارة إلى الماء فيقال «ماء عذب» أى ماء حلو، انظر لانيه ٢ - ٣ / ١٧٨٣ ، ١ - ٢ / ١٧٨٤ ، ٢ - ٣ / ١٩٨١ ، ١ - ٣ / ١٩٨٢ ، ١ - ١ / ١٩٨٣ .

٨١ - انظر بدوى طبانة ، مملقات العرب ، (القاهر ١٩٦٧) ، ص ٢٠٦ .

٨٢ - فى هذه الوحدة تستخدم كلمة «كأن» بوصفها عنصراً افتتاحياً للصيغة النحوية، فى الأبيات ٧٨ - ٧٩ - ٨١ - ٨٢ ، حيث يشار إلى القوة الإيجابية للماء، وحول استخدام «كأن» انظر: فون جرونباوم .

٨٣ - راجع الفقرة (٨) فيما سبق .

٨٤ - فكرة حفل الزفاف أوحى إلى بها كمال أبو ديب فى ١٩٧٥ - ١٩٧٨ قبل أن تظهر دراسته الثانية مطبوعة .

٨٥ - لانيه: ٣ / ٢٠٨٥ .

٨٦ - راجع ليلى شتراوس: العقل البرى، (شيكاغو ١٩٦٦) .

٨٧ - أ. د. أوجست هيفنر (بيروت ١٩٠٨) ، ص ٢١ .

٨٨ - أبو ديب: «تحليل رقم (١)» ، ص ١٨٣ - ١٨٤ .

٧١ - راجع ابن الأنبارى ص ٩٣ ، حيث يستشهد بتمريف أبى عبيدة لـ «دوارة» فهى حجر أو حجارة يربها الناس إلى جوار بعضها، ويدورون حولها لأسابيع، والمضمون العكسى هنا واضح .

٧٢ - راجع ابن الأنبارى، ص ص ٧٤ - ٧٥ .

٧٣ - تشبيه الجواد بالحجر يودى إلى النتيجة الإيجابية/ القيمة الأبدية نفسها للجواد بين حزن الشاعر وفرحه، رضاه وغضبه .

٧٤ - راجع لانيه، ١ / ١٧٥٠ .

٧٥ - لانيه، ٢ / ٣٣٥ .

٧٦ - ابن الأنبارى، ص ٨٠ .

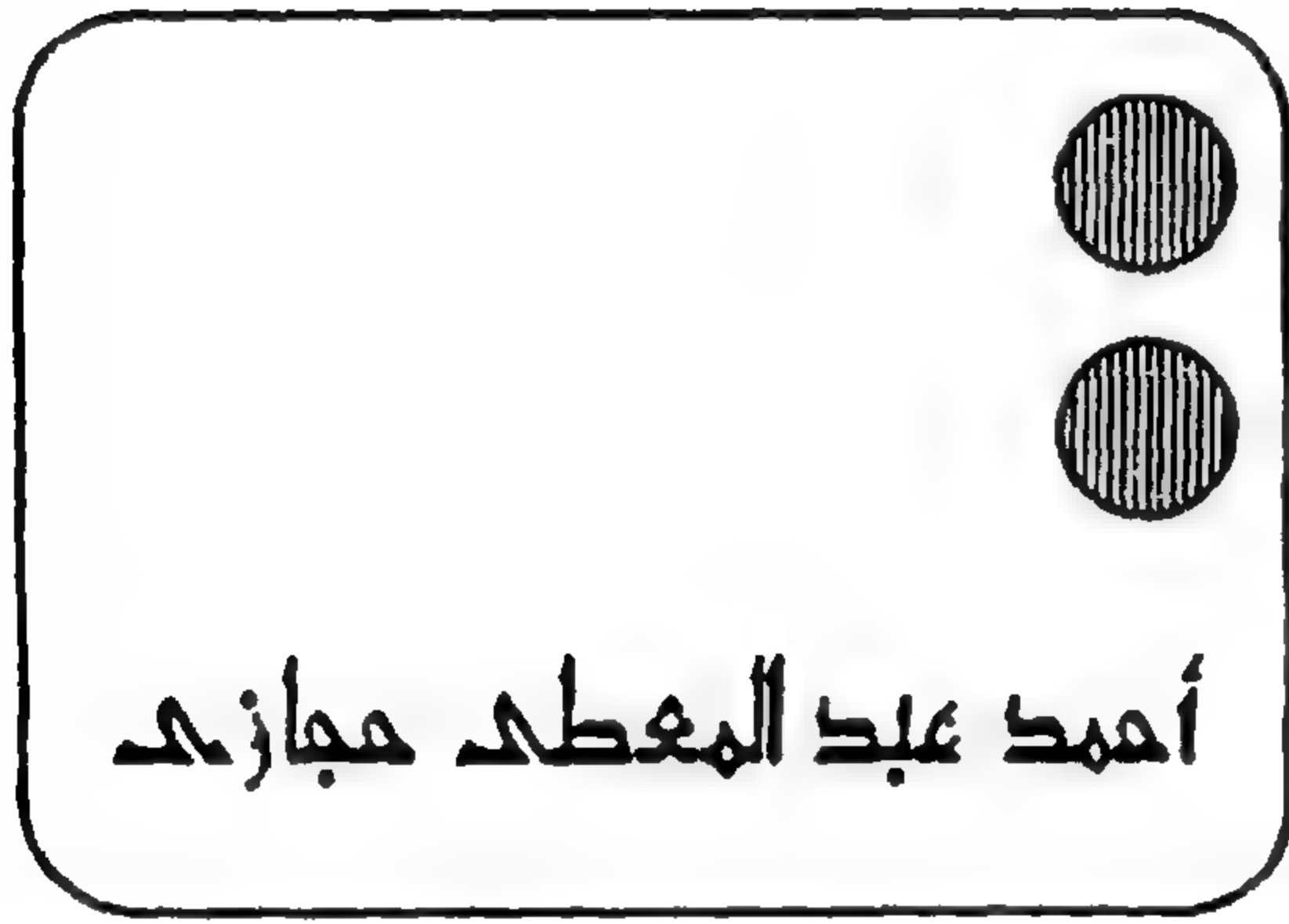
٧٧ - مثل هذه العبارات شائعة فى الشعر العربى، وربما كانت قيمتها لا تتجاوز الاستخدام البلاغى .

٧٨ - حول معنى هذا البيت راجع ابن الأنبارى، ص ١٠٠ .

٧٩ - راجع شرح الأصمى لهذا البيت فى ابن الأنبارى ، ص ١٠٢ .

٨٠ - «درج» تضعيف للفعل «درَج» الذى يعنى تلطخ بالدم، و«تدرَج» فعل مطاوع يستخدم للإشارة إلى ازدهار النبات، والفعل «عذب» الذى تشتق





ملف خاص
بمناسبة حصوله على جائزة الشعر الإفريقي

قصيدة المشروع القومي

جابر عصفور

١- مفتاح

وجدت مرحلة المد القومي في قصيدة حجازي تجسيدها الدال ومنجزها الإبداعى المتولد عن بنيتها الخاصة، كما وجدت قصيدة حجازي في المشروع القومي لهذه المرحلة الأصل التكويني الذي أنطقها صوته وأكسبها ملامحه. وبقدر ما كانت تلك المرحلة تصاعدا واعدة من المطلقات العظمى والأمانى الكبرى، في عصر بدا فيه كل حلم قومي قريب النال، كانت هذه القصيدة قصيدة اليقين الذي لا يتزعزع في المبادئ القومية، والثقة التي لا يخامرها شك في الزعيم المنقذ الذي عكست حضوره في صميم بنيتها، واتخذت برسالته التي غدت رسالتها، وأخبرت القاصي والداني أنه جاء ليتحد الكل فيه، يبعث مجد سلاطين الأمة الغابرين، ويقم على الأرض فردوس الحلم القومي. وكانت إشارة القصيدة إلى هذا الفردوس تستهض الشعب العربى في كل مكان، وتضرب على أوتار أمانيه القومية، وتحفر أسطرها

في ذاكرة الطبيعة التي أنشدتها من المحيط إلى الخليج. وما كانت تكتفى باستعادة ذكرى الفرائيس العربية التي سبق أن وجدت في التاريخ، بل كانت تختصر الطريق من القدس إلى القادسية، وتسقط الماضى الزاهر على المستقبل الواعد، كما لو كان الزمن الآتى متضمنا في الزمن المنصرم أو مجلى من مجاليه. وذلك هو معنى أسطورة البعث التي انطوت عليها المرحلة، والتي اتخذ منها تيار سياسى عريض، انتسب إليه حجازي فترة من الفترات، اسمه وشعارات أهدافه.

والمسافة جدّ قريبة بين هذا المعنى وفكرة العود الأبدى التي أوروها وعى القرية للقصيدة، حيث دورة الطبيعة التي تكرر نفسها عبر الفصول، وحركة الكائنات التي تستجيب لدورة الطبيعة في ارتباط وثيق بالجذور، والحنين إلى الأب، والاستعادة المتكررة للأمم الملائمة للأرض - الأم الكبرى. والبعد الدينى في هذا المعنى هو الوجه الآخر من البعد القومى، يرتبط كلاهما بقرينه الارتباط المتبادل بين السبب

الحضور الأبوي متعدد الأسماء والصفات للرمز الذي ظل واهب الميراث والهوية، منبع الأمان والكرامة، قائد المسير والانتصار.

٢- ملامح القصيدة

المؤكد أن تحولات حجازي ما بين الدوائر الثلاث هي نوع من سفير الذات، ضمن رحلة الوعي في البحث عن هوية، من القرية إلى المدينة، ومن المدينة إلى الأمة. ولكن هذه التحولات ظلت منطقية على عناصر ثبات لا تفارقها، فقد كانت هناك، دائماً، مركزية المعتقد الذي يدور حول علة أولى هي علة العلل التي تتولد عنها كل المملولات. وكان هناك، دائماً، أتباع الأطراف للمركز الذي يقوم على الحضور البطريكي، ويؤدي دور الإطار المرجعي الذي تتحدد به سلامة المعتقد. وكان هناك، دائماً، الإيمان بالعود الأبدى الذي يستدير به الزمن المستقبل فيغدو استعادة للزمن الماضي، في حركة الدائرة التي تدور بالبشر حول محور المركز الثابت، متقلبة ما بين نقيضين. هذا المحور، بدوره، يسقط الدلالة الدائرية على شاغله الذي تجسد فيه مبدأ البعث الذي تسترجع به الطبيعة ربيعها، والجماعة خلاصها، والأمة حضورها، وذلك بالمعنى الذي تأسس به رمز المنقذ، المخلص، الدليل، الهادي، الزعيم، القائد الذي يقود الجماعة من الضلالة إلى الهدى، ينتقل بالأمة من السقوط إلى النهضة، بعد أن يقر له الجميع:

... اصنع كما تشتهي،
وأعد للمدينة لؤلؤة العدل،
لؤلؤة المستحيل الفريدة.

وكان حضور هذا الرمز، تحديداً، في قصيدة حجازي، يعني حضور الأمان في عالم المدينة. وكانت علاقة الشاعر بالنموذج الذي يجسده الرمز علاقة الابن بالأب الذي يستعيد الابن صفاته من منظور الزمن الذي يستدير عوداً على بدء، وعلاقة المشبه بالمشبه به من منظور المماثلة التي تدني بالطرفين إلى حال من الاتحاد، وعلاقة النظير بنظيره من حيث التكافؤ في الموقع والبنية، ذلك لأن قصيدة المشروع القومي أعادت إنتاج مركزيته، عندما استعادت بنيته، فأنزلت شاعرها منزلة المركز الذي استحضر نظيره خارج القصيدة.

والنتيجة، كأن هذا أصل ذاك في تبرير الاتباع لإمام ديني في القرية أو المدينة الصغيرة، وذاك أصل هذا في المضي وراء زعيم سياسي في المدينة الكبيرة، وهذا وذاك وجهان من أوجه الأب البطريكي الذي يستحضره الابن على سبيل الاستعادة والحماية، ويستحضره الشاعر على سبيل التأسيس الإبداعي لهوية القصيدة.

ولم تكن مصادفة أن يبدأ حجازي سفره التحول في الوعي، بعد أن حفظ القرآن الكريم، من جماعة الإخوان المسلمين التي لم يفارقها إلا إلى حزب البعث، ولم يترك حزب البعث إلا إلى الناصرية التي تحطمت على صخرة العام السابع والنستين، وأخذت في الاندحار بعد رحيل القائد، الزعيم، الأب، في العام السبعين، تاركة مراثيها التي توجتها مريثة العمر الجميل. والعلاقة بين جماعة الإخوان المسلمين وحزب البعث والناصرية ليست علاقة بين دوائر متباعدة كل التباعد، فما يصل بين الثلاثة على مستوى البنى العميقة أقوى مما يفصل بينها على مستوى ظواهر السطح. ولذلك كان الانتقال بينها ممكناً، دون انقطاعات معرفية أو تراجعيات فكرية حادة، فمن اليسير أن يستبدل الوعي بالصورة البطريكية للأب الريفي الصورة المقاربة للإمام الديني في معتقد الإخوان المسلمين، فالثاني هو الأول في علاقات التراتب، وبذيله في الدوائر المتناظرة للأصولية نفسها التي يسهل أن تستبدل بحضور الزعيم البعثي حضور عبدالناصر الذي غدا البطل الأخير للمشروع القومي في ذروة صعوده. ولولا ذلك ما اكتسب الأب الريفي صفات البطريك الأسطوري في القصائد الباكورة لحجازي (وبخاصة القصيدة المكتوبة عام ١٩٥٧: بعنوان رسالة إلى مدينة مجهولة) وما اكتسب عبدالناصر الزعيم السياسي (في ثلاث قصائد عنه، مكتوبة ما بين ١٩٦٥، ٦٢، ٥٦) الصفات المباركة للأب نفسه:

هذا الذي سعى إليه ألف سيف وانكسر.
هذا الذي تمسحه الأيدي وتجلوه العيون.
هذا الذي مشى على أيدي المنون.
وعاد باسم كما يعود زارع تنسم المطر.

أعني الصفات التي ظلت تتردد إلى آخر القصائد الباريسية (مثل منتصف الوقت المكتوبة عام ١٩٨٩) مؤكدة

حصان الأول أحلامنا، وسيفه أحزاننا، بينما كان نشأني أصغر
فرسان الكلمة الذي لا يكبو فرسه، وهو يلج حنينة، يذلل عيب
بالسيف، لا يرتجف أمام الفرسان، محاكيا الوجه الآخر من
القائد - الأب الذي ظل في أفئدتنا:

أصفي ما يكون،
أصق ما يكون بالأرض وأبواب البيوت والشجر،
أكثرنا حزنا، أشدنا تفاؤلا، أبرنا بنا،
أحن من صافي الندى على الثمر.

وبقدر ما كان هذا النموذج يمثل المركز الثابت
لقصيدة المشروع القومي، مؤكدا علاقاتها النبوية على
مستوى الدلالة والتراكيب والإيقاع، كان كل شيء في هذه
القصيدة يبدأ من هذا النموذج ويعود إليه بوصفه عنصر
التكوين المحوري. وكما فرض النموذج يقينه الملازم على
القصيدة، وأكسبها نبرته الوثوقية في المعرفة، أكدت القصيدة
هذا اليقين وتلك النبرة بخطابها الإنشائي، وصيغها
الحجاجية، وتخييلاتها التمثيلية، وتشبيهاتها التوضيحية،
ومقابلاتها الحدية، جنبا إلى جنب أساليب التكرار والنداء
والأمر والاستفهام والتعجب التي تؤدي وظيفة التحسين
والتقبيح، وتضيف إلى إيقاع التصديق ما يعدي بالملتقى إلى
الانفعال أو الفعل. والخطابية هي الوجه الآخر لهذا الخطاب
الذي يحدد القارئ المضمر سلفا، ويحيله إلى قارئ معلى،
مراعيًا مقامات المستمعين المختشدين في التجمعات
الجماعية التي انتظرت من الشاعر شيئا من قبيل:

يا أبناء الوطن الشرفاء،
إنا نتسلم علم الوطن الآن.
فلتكن القامات الصلبة ساريه العالى.
ولتكن الأعين أنجمه الخضراء.

وكانت هذه التجمعات الجماهيرية، بدورها، تجدد في
أقنعة القصيدة ورموزها التاريخية ما يستدير بحركة الزمن
دلاليا، في موازاة حركته الإيقاعية التي تستدير بها التفعيلية
العروضية عائدة إلى ما ابتدأت منه، دون معاطلة زخافات أو
علل تقطع الاستدارة، فتردد دلالة المستقبل الواعد على مجده
الغابر، ويسقط معنى الماضي الزاهر حضوره على المستقبل،
وتنفثح الذاكرة الجمعية على الأمس الذي أصبح مفتاح

ولذلك انبنت هذه القصيدة على ضمير المتكلم الذي
ظل مفردا ينطق صيغة الجمع، وصوتا ينطوي على يقين
الرؤى الكبرى، وخطابا وثوقيا في نوع المعرفة التي ينقلها،
نستدير حوله القصيدة في تنقلها من مركز إلى مركز، أو في
استبدالها بالمركز الخارجى المركز الداخلى، وذلك من منطق
المشابهة التي تقرن حضور الزعيم بحضور البعث في العالم،
وحضور الشاعر بحضور البعث في الكلمات، فالأول هو
الذي يأتي ليتحد الكل فيه، ويبعث الحياة في الأمة، والثاني
هو الذي ينطق ما تتحد به عناصر القصيدة، ويبعث الحياة في
اللغة التي لم تعد تهزنا، الكلمات التي تموت تحت الأغطية،
كأنها طين ضرير ليس في جنبه روح، الكلمات التي تنتظر
الشاعر الذي ينفخ فيها من روحه ويمضى بها من شفة إلى
شفة، فتولد من جديد، كالأمة التي تولد على يدى القائد،
الأب، الإمام، المخلص، المنقذ الذي دامت هجرته ألفا
وثلاثمائة عام، كأنه الوجه الآخر للشاعر الذي ظل يضرب
قيثاره باحثا عن قرارة صوت قديم.

وتجمع الدلالة التي تترجع بها قرارة الصوت القديم
بين الاثنين في معنى الهوية التي هي عود على بدء، ومعنى
البعث الذي هو ولادة مجددة، تترجع بها العلة الأولى،
مكتسبة في كل مرة حضورا واعدة، هو حضور أيام العرب
الخضراء التي يشترك الاثنان في الإرهاص بها، والبحث
عنها، وإيجادها، وتأكيدها حضورها في الفعل الرمزي المتحد
الذي وصفته القصيدة بقولها:

أنبش صمت المقبرة،
عن فرس أو عاصفة.
أنبش سطح الزمن الباقي
على صوت انفجار الناصرة.

هكذا كان نموذج الشاعر الذي انطوت عليه قصيدة
حجازي يستعيد مركزية المشروع القومي الذي أنتجها، مؤكدا
مركزية العلة في تراتب البنية، مجسدا محورية الزعيم، القائد،
المنقذ، المخلص، الأب الذي يسقط حضوره على الابن فإذا
هو إياه. يجمع بين الاثنين، بالإضافة إلى ماسبق، أفعل
التفضيل الذي يستعيد، صرفيا، بطريركية البنية، وتشبيهه
الفارس الذي يجمع، دلاليا، بين القائد والشاعر، حين كان

الغد، فيغدو الحاضر برزخاً بين نقيضين في زمن ممتد، هو زمن البعث، أو زمن:

تاريخ العودة للأرض وللنسل،
تاريخ الميلاد الأخضر.

هذا الزمن الارتجاعي الذي يستدير على نفسه عائداً إلى أصله، في اتجاه واحد ينفي نقيضه، هو نفسه الذي تحكّم في حركة القصيدة التي تستدير على نفسها لتبرّر مركزها، وهو الذي تحكّم في حركة المجموعات القرائية، أو التجمعات الجماهيرية التي استدارت حول مركز القصيدة كما لو كان موازياً للمركز الواقع خارجها، فاستجابت للاثنين معاً استجابة ماثلة، هي استجابة المفعولية التي يتلقى بها المستقبل رسالة ليست من صنعه، ولا يسهم في صنعها، كأنها الحقيقة المتقلبة من المركز إلى الأطراف، لترد الأطراف على المركز، عطفاً للجماهير على القائد، والمستمعين على الشاعر، وتحقيقاً لصيغة المفرد الذي ينطق باسم الجمع، والجمع الذي يتحد في المفرد.

والصنيع الطلبية المرتبطة بأساليب النداء والأمر والاستفهام، فضلاً عن التكرار، هي بعض ما تنطوى عليه الوظيفة الشعرية لقصيدة المشروع القومي، في تحقيقها الغاية التي حددتها نوعية هذه الرسالة، شأنها في ذلك شأن التنغيم الذي يفرضه الإنشاد في التجمعات الجماهيرية، وإيجاز الصورة البلاغية التي تمنح الأولوية للتشبيه بالقياس إلى الاستعارة، لما في التشبيه من أداة تقف كالحاجز المنطقي بين الأشياء، فتضيف إلى حدية التعارضات الثنائية للدلالة الداخلية، وحدية التعارضات الموازية للدلالة الخارجية. أقصد إلى تلك الحدية التي تؤكد غلبة الجمل الفعلية المتواترة، وتوقيع الجمل نظمياً بما يرد التركيب النحوي على التركيب العروضي، أو العكس، دون تدوير يرهق الإنشاد الحماسي الذي لا تلائم التموجات البطيئة للمعنى، ويؤثر التدفق الإيقاعي للمقاطع الوزنية المتدافعة التي تؤطرها القوافي المستديرة.

٣ - أوراس

تعد أوراس نموذجاً دالاً على قصيدة المشروع القومي في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، وذلك من حيث الرؤى

التي تنطوى عليها، ونموذج الشاعر الذي تتضمنه، والمحاطين الذين تتوجه إليهم، فالقصيدة تجسيد للقيم القومية التي تولد عنها شعر حجازي في مرحلة المد القومي، وتنبنى على العلاقة الحميمة بين الشاعر الذي يتحدث باسم الجماهير والجماهير التي تتحد بالشاعر لحظة الإنشاد، وتدور حول رمز من الرموز الوطنية التي ترد حلم المستقبل على أمجاد الماضي القومي لتحقيق معنى البعث، وتتوكل بالمروروث الديني القومي في عمليات من التناسل الإنشادي التي يراد بها إيقاظ الذاكرة الجمعية في عنفوان حماسها، واستغلال مكونات هذه الذاكرة في دفع المتلقين إلى موقف سياسي محدد، هو الموقف الذي يجعل من القصيدة فعلاً من أفعال التحريض السياسي مما كان يعرف باسم الشعر المبشر. ونموذج الشاعر الذي تنبنى به القصيدة، أو تنبنى حوله، هو نموذج الشاعر الذي يؤدي دور الزعيم والداعية والمحرّض والمبشر، ويمارس شميرة من شمائر البعث القومي في فعل الإنشاد الفردي الذي هو فعل من أفعال الاستقبال الجمعي.

والأوراس سلسلة جبلية في شمال شرقي الجزائر، تشرف على سهول قسنطينة، لها دلالاتها التاريخية الخاصة منذ أن عجز الأتراك عن احتلالها، فظل معناها قرين الشموخ الجزائري والتأبي على الخضوع الأجنبي. ولذلك أصبحت حصن ثوار الجزائر في مقاومة الاحتلال الفرنسي، ورمز النضال الجزائري كله من أجل التحرر الوطني، خصوصاً منذ أن أعلن عن قيام الثورة العربية في الجزائر عام ١٩٥٤، ضمن سياق التحرر القومي الذي عمدته بطولات الشعب الجزائري بالدم، في ثورته التي وصفت بأنها ثورة المليون شهيد.

وقد ألقي حجازي القصيدة لأول مرة عام ١٩٥٦ في نادي الصحفيين بالقاهرة، بمناسبة مرور عامين على إعلان الثورة العربية في الجزائر، قبل العدوان الثلاثي على مصر، وذلك في حفل حاشد أقامته الطليعة القومية التي كانت القاهرة مركز حضورها النابض في ذلك العهد. وكان يتصدر الحفل معروف الدواليبي وأكرم الحوراني اللذان قدما إلى القاهرة باسم حزب البعث لإشاعة فكرة الوحدة والعمل على تحقيقها. وكان المناخ السياسي كله مشحوناً بأحلام الوحدة والحرية والاشتراكية التي جذبت حجازي إلى المجموعات

البعثية، منذ الأشهر الأولى لإقامته في القاهرة، بعد مجيئه إليها في نوفمبر ١٩٥٥، قادما من شبين الكوم التي تخرج في مدرسة المعلمين بها، وعانى تجربة السجن الأولى (حوالي شهر) عام ١٩٥٤ قبل تخرجه. وسرعان ما تعرف على بعض البعثيين من شباب المغرب (منور مروشي وعبدالقادر قاسي من الجزائر، ومحمد عمر اليجدايني المولود لأم جزائرية وأب مراكشي) الذين نقلوا إليه تفاصيل انطلاق ثورة التحرير في الجزائر، والدور الذي تقوم به قمم الأوراس في حماية الثوار الذين جعلوا منها قاعدة ثورتهم، وذلك ضمن سياقات الحماسة البعثية التي شاركه فيها رفاق القاهرة الأوائل من المشرق العربي، أمثال غسان شرارة من لبنان، وعبدالرحمن منيف من شبه الجزيرة، وجلال أمين من مصر، وغيرهم من الشباب الذين كانوا يجتمعون في القاهرة على الإيمان بالعروبة والعمل لها.

ومن حكايات قمم الأوراس المشجرة المحترقة، وقصص بطولات الشهداء، انبثقت قصيدة أوراس دفقة عاطفية حارة، استجابة إلى حماسة البعث القومي وتجسيدا لها. وفي الوقت نفسه، تبشيرا بأحلام التحرر القومي التي بدت قرية المنال. واستقبل الجمهور المحتشد في نادي الصحفيين الصياغة الأولى من القصيدة استقبالا حماسيا ملتهبا، ارتجت له أركان النادي التي رددت أصدااء الهتافات القومية المعروفة في ذلك الزمان البعيد. ويحكى حجازي، في تقديمه النثري للقصيدة، عن الأستاذ أكرم الحوراني الذي بكى منفعلا بالأسطر الهادرة، وعن السيدة المعجوز التي تقدمت منه بعد الإلقاء وعانقته داعية له، والدموع تنهمر من عينيها. ويمكن أن نضيف إلى ما يحكيه حجازي أن الكثيرين من شباب العرب، في ذلك الوقت، حفظوا من مقاطع القصيدة ما أخذوا يتناشدونه من المحيط إلى الخليج، ويلحون على حجازي في إنشادها مع كل محفل جماهيري قومي. وكانت القصيدة تقرأ بالمغرب، فيما بلغني، وتجمع عليها التبرعات للثورة الجزائرية. ونشرتها عشرات الصحف العربية. وتحولت إلى ملحمة تمتلكها الجماهير التي احتفت بها، إلى الدرجة التي بدت معها القصيدة كما لو كانت اكتسبت وجودا مستقلا عن صاحبها، وحضورا قوميا شعبيا في انتشارها.

وكان من الطبيعي، والأمر كذلك، أن تتحمس لنشرها دار اليقظة العربية التي كانت تعد في طليعة دور النشر الثورية في الخمسينيات.

أذكر أننا احتفلنا في العام الماضي بعيد ميلاد حجازي الستين، في المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، وأقمنا أمسية شعرية ألقى فيها مختارات من شعره، ونسى فيما يبدو أن يختار شيئا من أوراس، فإذا بأبناء جيله، وعلى رأسهم الروائي بهاء طاهر، يهتفون به بعد أن فرغ من الإنشاد، ويلحون عليه كي يقرأ مقاطع من أوراس، فاستجاب حجازي إلى إلحاحهم بالإنشاد الذي هز مشاعر أبناء جيله الذين رأوا في القصيدة التمثيل الدال لعصر من الأحلام القومية التي غربت شمسها في هذا الزمان. وكان الفارق بين استجابتهم الحماسية إلى القصيدة واستجابة الأجيال الأحدث علامة دالة من علامات تغير القيم القومية والإبداعية.

ويرجع هذا الفارق إلى أن أوراس شأنها شأن مثيلاتها من قصائد المشروع القومي تضع الجمعي في الصدارة بالقياس إلى الفردي، وتمنح الأولوية للعام في علاقته بالخاص، الأمر الذي يترقب عليه تأثر آليات استقبالها بالتغير السياقي الذي يقرب القاعدة، ويستبعد التاريخ الذي تولدت به القصيدة، أو يدفع إلى تلقّيها بعيدا عن وظائف التبشير السياسي التي قامت بأدائها في زمانها الخاص. هذه الوظائف هي التي لا تزال تصل بين القصيدة ومجموعات بعينها من القراء، في علاقات الشفرة المشتركة التي تحدد السياسي بوصفه العلة المباشرة للجمالي. وكانت هذه العناصر بعض الدوافع التي انتهت بأحمد حجازي إلى وصف قصيدته بأنها محاولة للاعتماد على العلاقات الفكرية القومية وتنميتها في البناء الفني للقصيدة، دون الاعتماد المطلق على علاقات النغم المتدفق، للوصول إلى الشعر المبشر. وأتصور أن استجابة هذا الشعر المبشر لزمه الخاص كان العامل الحاسم وراء تزايد دوائر القراءة المتسعة للقصيدة مع تصاعد موجات المد القومي، والعكس صحيح بالقدر نفسه، وذلك في علاقات الإرسال والاستقبال التي فرضت على حجازي معاودة النظر في الصياغة الأولى التي بدأ كتابتها في أيلول (سبتمبر) ١٩٥٦ والإضافة إليها بما يحقق مطالب الاستجابة

المتزايدة من المجموعات القرائية المتحمسة التي أصبحت بعض بنية القصيدة في صياغتها التي اكتملت مع أيلول (سبتمبر) ١٩٥٩. بعد رحلة ثلاث سنوات من تفاعل الشاعر والجمهور، في الدائرة التي مست بسحرها الحالمين بالحرية والوحدة والاشتركية في ذلك الزمان البعيد.

وقد صدرت هذه الصياغة المكتملة في دمشق عن دار اليقظة العربية - من ديوان مستقل، يحمل عنوان «أوراس» علامة على مستقبل قومي واعد، في أيلول (سبتمبر) ١٩٥٩، بعد سبعة أشهر من الاحتفال بالذكرى الأولى لقيام الوحدة بين مصر وسوريا في شباط (فبراير) ١٩٥٨، وبعد عام ونصف تقريبا من الهجوم الفرنسي على الحدود التونسية لمنع مقاتلي جبهة التحرير الجزائرية من عبور الحدود، وقيام الجمهورية الفرنسية الرابعة برئاسة ديغول بسبب القضية الجزائرية، وسقوط الحكم الملكي في العراق، وانقلاب إبراهيم عبود في السودان، وبعد عام تقريبا من موافقة الاتحاد السوفيتي على مساعدة مصر في بناء السد العالي، وبداية انحسار الاستعمار في إفريقيا، وبعد أشهر معدودة من انسحاب العراق من حلف بغداد، والإعلان عن قيام اتحاد الجنوب العربي، وانتصار الثورة الكوبية بقيادة فيدل كاسترو. باختصار، في سياق من الانتصارات الباهرة للتحرير الوطني في كل مكان من العالم، وفي مناخ من التفاؤل القومي العام الذي لم توقف تدافعه حملة الاعتقالات الواسعة لليساريين المصريين في آذار (مارس) ١٩٥٩ قبل صدور ديوان «أوراس» بحوالى نصف عام.

وكانت الطبعة الدمشقية يتصدرها تقديم حجازي ودراسة صدقي إسماعيل التي تم استبعادها بعد ذلك، بسبب ما انطوت عليه من رية في النزعة الخطابية التي انبت عليها القصيدة. ولذلك نشرت «أوراس» ضمن ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي عن دار العودة البيروتية سنة ١٩٧٣ مع مقدمة حجازي وحدها. وللأسف، لم أستطع الحصول على الطبعة الدمشقية الأولى كي أتابع التغييرات التي أضافها حجازي ما بين سنتي ١٩٥٩-١٩٧٣، وهي تغييرات اقترنت بتحويلات المرحلة وتحول أفكار الشاعر نفسه. لكن الطبعة البيروتية المتاحة كافية لتأكيد مجموعة من الملاحظات، خصوصا حين نضعها في علاقة مع التغييرات الأخيرة التي

قام بها حجازي في طبعة دار سعاد الصباح التي أصدرت أعماله الكاملة بالقاهرة في كانون ثان (يناير) ١٩٩٣ بعد أربعة وثلاثين عاما من صدور الطبعة الدمشقية.

وأول ما يلفت الانتباه في «أوراس» دار العودة مقدمة حجازي التي تتحدث عن ملابسات نظم القصيدة ودوافعها السياسية المقترنة بالمجموعة البعثية التي اتصل بها منذ منتصف الخمسينيات، في تلك الفترة الأسطورية (والوصف له) التي شهدت تأميم القناة، وخطف بن بيلا، وتأكيد عروبة مصر بلسان عبدالناصر وسياسته التي شجعت ملايين المواطنين على طلع إلى المستقبل الواعد للأمة العربية، والإيمان بالفكرة العربية بوصفها روح الشعب. يضاف إلى ذلك ما يشير إليه حجازي نفسه من أن القصيدة كانت في أول صورها عاطفية حارة، لم تكتمل دعائمها الفكرية والفنية، بل لقد وردت فيها بعض الأخطاء الفكرية فيما يقول، نتيجة تربيته الدينية التي جعلته يتابع في القصيدة وصف إسبانيا بالفردوس المفقود كما كان يدعوها القدماء، معتبرين إياها حقا من حقوق العرب.

لكن مثل هذا الخطأ ما كان يؤرق حجازي كثيرا وسط الحماسة القومية التي كان يثيرها إنشاد القصيدة في كل مكان، خصوصا في مهرجانات الشباب الذين كانوا يصرون على سماعها، الأمر الذي يسر وعي حجازي بالحضور المتصل للقصيدة داخله، ومتابعة الإضافة إليها، واكتشاف رموزها التي أوردها في الصياغة الأولى، وتنمية هذه الرموز ومدّ تفرعاتها لتلتقي حسب تصميم خاص لقاء عفويا في نهايتها. ويعني ذلك أن «أوراس» لم تكن قصيدة ألقيت في مناسبة من المناسبات القومية وانتهى أمرها في وعي الشاعر المبدع، وإنما ظلت قصيدة مفتوحة الأفق في حالة صنع مستمر، يمنحها موضوعها فرصة الميلاد كل يوم، وتمنحها الثورة القومية الممتدة التي تنتسب لها إمكان التخلق المتجدد، بوصفها بعض الأدب الثوري الذي ينتظر منه أن يفعل في النفس ما تفعله أحداث الثورة.

والواقع أن الأفكار التي يثرها حجازي في مقدمته (التي حذفها من طبعة دار سعاد الصباح) تكشف عن مرحلة أساسية من مراحل الفكرية والإبداعية، خصوصا في الفترة

التي كانت ترى في الجمالي الوجه الآخر من السياسي، وتدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد الذي كان له تأثيره الحاسم في بنية أوراس وصياغتها. والقصائد الأربع التي تعقبها في الديوان المسمى باسمها دالة على هذا الجانب، فالأولى هجائية حادة لعباس محمود العقاد الذي اعترض على اشتراك بعض الشعراء المجددين، أمثال حجازي، في مهرجان الشعر بدمشق، متهما إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربي، وهدد بالانسحاب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حالياً) احتجاجاً على اشتراكهم في المهرجان، فهاجمه حجازي بهذه القصيدة العمودية التي خاطبته على أنه بعض الماضي الآفل، مدافعة دفاعاً حاراً عن الشعراء المجددين الملتزمين بعصرهم الواعد، مؤكدة الانتماء إلى الماضي القومي الزاهر الذي سعى هؤلاء الشعراء إلى امتلاكه وإضافة إليه. والقصيدة الثانية الرحلة إلى الريف، عودة إلى الجذور التي تعني الامتداد في التاريخ، والإحساس بالجماعة، ومعنى الحياة للإنسان الذي يفتح صدره للنسيم. والقصيدة الثالثة تستعيد أحداث حرب السويس، من خلال علاقة حب، واصله العام بالخاص الروصل الذي يبين عن المستقبل الذي تصنعه إرادة الحرية. والقصيدة الأخيرة «المجد للكلمة» غناء حار للكلمة التي تسهم في صنع هذه الحرية، فتشعل الثورة، وتحقق معنى الوحدة بين الثوار الأحرار في كل مكان. وأحسب أن اختتام الديوان بهذه القصيدة هو نوع من رد العجز على الصدر (إذا جاز أن نستخدم المصطلح البلاغي القديم) الذي يرد المجد للكلمة على أوراس فيبرز دلالة من دلالاتها التي تنصرف إلى دور قصيدة المشروع القومي في صنع المستقبل الذي وعد به هذا المشروع.

٤ - تحول القصيدة

شيء ما انكسر في قصيدة المشروع القومي قبل انكسار المشروع القومي نفسه. شك ما بدأ يتخلل اليقين الشامل لهذه القصيدة كأنه بوادر نبوءة منذرة، أو نوع من الكشف الذي تجلوه علامة أو إشارة محذرة، فتولد الأسئلة من داخل القصيدة التي تبدو، فجأة، كما لو كانت تفرز نقيضها الذي يناوش مطلقاتها، وتضع حنورها، ضمناً أو صراحة، موضع

المساءلة. يرجع بعض ذلك التحول إلى أسباب خارجية بالطبع، لكن الأسباب الأكثر محايثة ترجع إلى مفارقة الشعر النوعية التي لا تمضي به مع مطلقاته إلى تمام نهايتها، وإنما تدفعه إلى الانقلاب على نفسه في ذروة إيمانه بهذه المطلقات، ومن ثم وضع يقينه بها موضع المساءلة. هذه المفارقة النوعية هي التي تميز بين القصيدة والمنشور السياسي في آخر الأمر، وتصنع الحد الفاصل بين الشاعر والداعية، وترد القصيدة إلى أصل المعرفة التخيلية التي لا تركز إلى تعرف ما تعرفه، كما ترد الشعر والشاعر إلى جذرهما اللغوي الأول، وهو الشعور بما لا يشعر به الغير، أو العلم الذي يفاجئ صاحبه بما يدفعه إلى إعادة النظر فيما استقر عليه وعيه العام. وسخرية هذه المفارقة، في تتابع سياقات قصيدة حجازي، أن ما انكسر بها فتح ما أغلقته الخطابة القومية من أبواب الشعر، وما تولد بها من أسئلة كبرى أفضى إلى عوالم أغنى بكثافة الصورة ودلالات المعنى، فخلخل بنية التراتب المركزي بما أعاد القصيدة إلى دواماتها المتشظية التي خلفت الشاعر، في النهاية، وحيداً مع الواحد: الشعر.

متى حدث ذلك في شعر أحمد حجازي الذي تصدرته قصيدة المشروع القومي من مطالع الخمسينيات إلى نهايات الستينيات؟ هناك بداية غامضة، ملتبسة، في قصيدة «حلم ليلة فارغة» التي يرجع تاريخها إلى تشرين ثان (نوفمبر) ١٩٥٧. وهي قصيدة تلفت شبكتها الدلالية الانتباه إلى ما انطوت عليه من رحلة العصاراة التي تسير في شرايين الزهر، حاملة حلم الشمر الذي لا يتحقق، في دورة الإحباط التي يمضي بها الصبح ويقبل المساء، ولا ندى، ولا لقاء. لكن هذه القصيدة ليست علامة مؤكدة، وسط صخب القصائد المصاحبة، لأنها تستبقى ميراث الشعراء الرومانسيين، أمثال إبراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل الذين تأثر بهم حجازي، كي تتغنى معهم بألوان الذبول، وبأوراق الخريف وهي تعدو في يد الريح إلى غور مخيف، وبطيير أسود في اللانهاية. ولذلك لا تمثل «حلم ليلة فارغة» انكساراً في بنية قصيدة المشروع القومي التي ظلت محافظة على يقينها الساطع، ومركزها البطريق الثابت، وعلى صوت شاعرها المفرد الذي ظل ينطق صوت الجمع الصاعد.

ويعنى ذلك أن شعر حجازى ظل محتفيا بقصيدة المشروع القومى طوال الخمسينيات بوصفها القصيدة التى تستحق الصدارة فى ترائب الاهتمامات الشعرية، والتى كان صعودها على المستويين الخاص والعام مرتبطا بصعود المشروع القومى نفسه، وتواتر انتصاراته المدوية فى وعى الفرد والجماعة، ابتداء من ثورة الضباط الأحرار فى مصر (١٩٥٢) وانطلاق حرب التحرير فى الجزائر (١٩٥٤) مروراً بمؤتمر باندونج وصفقة الأسلحة التشيكية (١٩٥٥) واستقلال كل من السودان وتونس والمغرب وتأميم قناة السويس (١٩٥٦) وثورة العراق وتمويل مشروع السد العالى وقيام الوحدة بين مصر وسوريا (١٩٥٨) انتهاء بانتصار ثورتى الجزائر واليمن (١٩٦٢) وعقد أول مؤتمر قمة عربى فى القاهرة (١٩٦٤) وانطلاقة حركة التحرير الوطنى الفلسطينى - فتح (١٩٦٥). وقد ظل هذا التواتر متصلاً ما بين الخمسينيات ومنتصف الستينيات، واعداداً بعالم جديد، تجسدت بداياته فى الثورات التحررية المتجاوبة فى الأوطان العربية، مع تساقط الاستعمار فى كل مكان، وتفجر الشعور القومى الذى رفع أعلام الوحدة والاشتراكية والحرية، فى موازاة اندفاع حركات تحرر العالم الثالث التى برز حضورها الساطع مع انتصار الثورة الكوبية بقيادة فيدل كاسترو فى آذار (مارس) ١٩٥٩ بعد أقل من عام على قيام الوحدة بين مصر وسوريا وإنشاء الجمهورية العربية المتحدة.

وكما كانت قصيدة المشروع القومى العنصر المهيمن على وعى حجازى، فى هذا العالم متسارع الخطى نحو الحرية والاشتراكية والوحدة، كان نموذج الشاعر الذى تنطوى عليه القصيدة يكتب صفة المغنى الذى يهزج فى أفراح تموز الذى اقترن بالاندفاع الراعد للبعث القومى. ولم يكن تموز رمزاً أسطورياً للخصب لدى سكان ما بين النهرين (يقابله أدونيس لدى الفينيقيين) أو اسماً أطلق على حركة شعرية ربط مبدعيها بالإلحاح على رمزية الولادة المجددة فحسب، بل كان - بالإضافة إلى ذلك - علماً على تيار سياسى عريض يؤمن بالمستقبل الذى يستعيد المجد العربى القديم، كما كان تاريخاً اقترن بثورة الضباط الأحرار بقيادة جمال عبدالناصر (١٩٥٢) واتفاقية جلاء القوات البريطانية

عن قناة السويس (١٩٥٤) وإعلان تأميم قناة السويس (١٩٥٦) وثورة عبدالكريم قاسم فى العراق (١٩٥٨) وانتصار الثورة الجزائرية وتولى أحمد بن بيل رئاسة الجمهورية الجزائرية (١٩٦٢).

وفى هذا السياق تظهر الدلالة الخاصة لقصيدة تموز المكتوبة فى أيلول (سبتمبر) ١٩٦١، المنظومة نظماً خليلياً، عمودياً، يستحضر الميراث الشعرى ضمن الميراث القومى، مؤكداً معنى البعث التمزوى الذى استله فرسان تموز ١٩٥٢، حين اتحد الكل فى الواحد، وانصهر الواحد فى الجمع، واستدار التاريخ المنحدر عوداً على بدء صعوده، فاستعادت الأمة صحتها، والثورة فورتها، فى زمان كاد يسألنا عن الذى نشتهى ليعطيه، فأصبح:

تموز فى صدر كل منطلق منا، فؤاداً دعاه داعيه
فى فجر عشرينه وثالثه قمنا إلى خيلنا نرجيه
تشم الخيل عزمنا وبكى حماسة واستفاق غافيه
وطاً الظهر للذين أتوا ليرجعوه إلى مراقيه
ثم اعتلينا، وصاح صائحنا فانهال تيارنا يلبيه
ناتى لما بَعَدْنَا ونأخذُه ثم نرى بَعْدَه، فنجنيه

وبالبدية اللافتة لانكسار يقين قصيدة حجازى، فى هذه الحركة التمزوية التى اعتلت صهوة التاريخ الصاعد، كانت عام ١٩٦٣ الذى أنتج قصيدتى «موعد فى الكهف» والأمير المتسول». وهما قصيدتان تؤكدان أن شيئاً ما قد انكسر بالفعل فى يقين الشعر، وأن تحولاً أخذ يحدث فى وعى الشاعر، أفضى إلى حيرة الفارس الذى انطلقت قصيدته باحثة عن ملجأً جديد، مستبدلة وحدة الكهف المنغلق على الذات باتساع حركة الجماهير المفتحة على العالم، وظلمة التوحد الليلى بالبهجة النهارية لحضن الرفاق المتدافعين فى وقعة الشمس. وانبثقت فى القصيدة دلالة الشعور بالمطاردة، والانحصار فى مدار مغلق لم يبق فيه سوى وحش ينهش فى الصدر، كأنه الندم على خطيئة أخرجت صاحبها من جنة الحلم القومى، وألقته حسيراً، عيباً، مقعداً، على رصيف

مملكة عمرها ألف عام، مضيعة بين الوجود العاجز وغياب
الحضور الفاعل، لا يملك سوى أن يقول:

أسأل نفسي، عندما أصبحو على ظلي
وحيدا هامدا

ملقى بأرض الكهف، مكسورا على أصل الجدار
هل انتهى زماننا ؟
كنت أظنه ابتدا !!

لكن الصوت الذي تنطقه قصيدة موعده في الكهف هو
صوت قريب من صوت الأليجوريا التي تنطوي على معنى
الأمثلة، وتؤدي وظيفة التمثيل الكنائسي التي هي استراتيجية
خطاب مقموع في آخر الأمر، يبدأ من تخوم الرمز المتعدد
الدلالة ليومي بالمعنى المقصود إلى واقع محيط، مبرزا حدة
المفارقة بين أنا والآخرين، الواقع والحلم، الشعارات
والأفعال، الكلمات والوقائع، مؤكدا بذرة المقاومة بحيلة
الكلام التي تتجلى في مرواغة السؤال، مختلة السخرية،
مخادعة التورية، مشاكسة المجاز، مخيلة القناع الذي يقرب
لعبة التراتب رأسا على عقب، في الدلالة الملتبسة التي انطوت
عليها قصيدة «الأمير المتسول» على وجه الخصوص.

والقناع التمثيلي في هذه القصيدة لاقت في علاقته
الإكمالية بالصوت الناطق في «موعده في الكهف»، خصوصا
في الدلالة المترجمة لانقشاع الوهم الملازم للشعور الآثم
بالمشاركة في اقتراح خطيئة جسيمة. صحيح أننا لا نعرف
هذه الخطيئة على سبيل التحديد، أو التعيين، لكن حركة
الدلالات تلفتنا إلى اقتراحاتها بالمشاركة في إشاعة وهم،
والتخلي عن مبدأ، ومن ثم معاقبة الذات بنفيسها إلى كهفها
الخاص، وردها إلى وعيها النقضي الذي يضع فعلها موضع
المساءلة، وينقل بها من معنى الفارس الوثائق من كل شيء،
العارف بكل شيء، إلى معنى الأمير المتسول الذي لا يفارقه
عنصر السخرية أو عنصر المفارقة. ولذلك يلفتنا قناع الأمير
المتسول منذ العنوان إلى المفارقة الذاتية التي تمحو البطولة عن
المتقنع بالقناع، مؤكدة أنه لم يعد شبيها بأبيه في المملكة
التي عمرها ألف سنة، وأنه ارتكب الخطيئة التي أسقطت عنه
شعار المجد والقدرة، وألقته عاريا، وحيدا، مثل جثة تنوشها
الصقور التي أصبحت بديلا عن صقر قریش الذي يرفرف في

الأعلام القومية. والمفارقة الثانية التي تتولد عن الأولى تشد
الانتباه إلى التحرر المترتب على ضياع المملكة، أو الخلاص
الذي يجده الوعي في قرارة الشعور بالإثم، الأمر الذي يؤدي
إلى انقشاع الوهم، والتخلص من لوازمه، على نحو يغدو معه
العري نوعا من التكشف، والتوحد وجهها آخر للتمرد،
والتسول فعلا من أفعال الاحتجاج. ومن ثم يختتم القناع
آداءه الدرامي في القصيدة بقوله:

عار أنا.. ليس كما ولدت.. لا
بل كمثل جثة تنوشها الصقور.
عار يكد لي العبور،
بين علامات المرور.
أخرج للشرطي لسانى، وأقر راكضا،
فيكتم الضحكة في الوجه الوقور،
تشيع عني أوجه النسوة خوفا، وأنا
أنظر من طرف خفى للظهور والصدور.
عار أنا.
ظهري إلى الحائط، أطلقوا الرصاص قبلما،
ألفت أنظار الجماهير إلى،
فيبنون لي ضريحا،
ويوفون النذور.

والمؤكد أن الصوت الناطق من وراء القناع، في هذه
القصيدة، ليس الصوت الصارخ في قصيدة عبدالناصر
(١٩٦٥) أو أوراس (١٩٥٩) أو حتى أغنية للاتحاد
الاشتراكي العربي (١٩٦٥) بعد ذلك، وليس صوت الفارس
الذي يلج الحلبة مختالا لا يرتجف أمام الفرسان، وإنما هو
صوت ساخر، يتلاعب بالكلمات بدل السيف، مرواغ يعرف
حيل اللغة في الإيحاء إلى المسكوت عنه، شاك يستخدم
السؤال في نقض المطلقات، والتشخيص في تجسيد المفارقات.
ينتقل من مستويات الخطاب بالبراعة نفسها التي يمارس بها
الالتفات البلاغي، وهو انصراف المتكلم عن مخاطبة إلى
الإخبار، وعن الإخبار إلى مخاطبة، وذلك في موازاة تعدد
ضماير المخاطبين التي تبدأ من التجريد، وهو نوع من انقلاب
الوعي على نفسه، ليصبح ذاتا فاعلة للخطاب وذاتا متلقية له
في آن، فالتجريد إخلاص الخطاب إلى غيرك وأنت تريد به
نفسك فيما يقول أصحاب البلاغة القديمة. وهو وسيلة من

وسائل مواجهة الوعي لنفسه فى الوقت الذى يواجه غيره، وأسلوب من أساليب المساءلة التى تبدأ بالآنا لتضعها فى الموضع نفسه الذى تضع فيه الآخر (بكل تجلياته وضمائره) موضع المساءلة.

والمسافة بين المساءلة المراوغة والسخرية جد قريبة فى المقطع السابق من القصيدة، خصوصا حين يستبدل التشبيه الصقور التى تنهش اللحم بالآخرين، ويستبدل المجاز بفعل التعرى من الثياب فعل التعرى من الرياء، وتستبدل الكناية المنطوق من الكلام بالمسكوت عنه، فلا يتبقى سوى معاينة الأرقام: إخراج اللسان للشرطى - رمز السلطة، النظر إلى مالا ينبغى النظر إليه، تعرية الآخرين ليغدوا صورا أخرى من عرى الآنا، الوصول بالسخرية إلى حدّها الأقصى فى فعل الأمر الأخير الذى يضع الآنا فى مواجهة الحضور العارى للسلطة، ويضع السلطة فى مواجهة الجماهير، والجماهير فى مواجهة أوهامها، كما يضع القارئ فى المواجهة الأخيرة مع نفسه والسلطة والجماهير فى آن، فيغدو امتدادا لحضور الوعي النقضى، الشاك، الساخر، فى قناع الأمير المتسول.

ما سر التحول الذى حدث لقصيدة حجازى فى العام الثالث والستين على راحه أنتحديد؟ ليست هناك إجابة مؤكدة. علامات الخارج فى العالم الموازى للقصيدة تقول إن المشروع القومى كان ينطوى على بذرة دماره، وإن بنيته السلطوية التى انبنت على مركزية «زعيم» كانت تستعيد الأبنية الأصولية التى وضع المشروع نفسه فى عداها، كما لو كانت هذه البنية تعمل على تحقيق التقيض من أهدافها، وتآكل نفسها فى التفافها حول المركز الذى كان صموده بداية سقوطه. ولذلك شهدت مصر أزمة الديموقراطية الحادة فى العام نفسه (١٩٥٤) الذى وقعت فيه الانتفاضة الأولى لجلاء القوات البريطانية فى قناة السويس. وكان توقيع اتفاق الجلاء فى الشهر نفسه الذى أطيح فيه برئاسة محمد نجيب نهائيا. وكانت الوحدة بين مصر وسوريا (١٩٥٨) تمهيدا غير مباشر لحملة الاعتقالات الواسعة التى حدثت بعد ذلك بعام واحد، مستبعدة فصائل اليسار المصرى الذى أصبح منفيا فى المعتقلات، قبيل زيارة خروتشوف لمصر، فقد كان الحديث عن الوحدة يسير فى تناسب عكسى مع الحرية

الغائبة، فى موازاة الاشتراكية التى لم تكن فى واقع الأمر سوى رأسمالية دولة تسلطية، وفى موازاة الاستبداد الذى قمع كل أشكال التعددية، وفرض الصوت الواحد على الجميع بعدالة قمعية لم تعرف التمييز بين التيارات المغايرة.

وبدا الأمر للعين التى ترى ما وراء السطح الخادع كما لو كانت دولة المشروع القومى تعاني نوعا من الازدواج الحاد والتناقض المدمر. تحقق من المكاسب القومية باليمين ما تضيعة بنيته التسلطية بالشمال، وتؤكد الحرية بالأقوال فى الوقت الذى تنفيها بالأفعال. وتتحدث عن العدل الاجتماعى كى تحققه بواسطة من ينقلبون به على المقصود منه. وتتطلع إلى المستقبل لكى تستعيد به الماضى. وتستبعد المختلف مع أنها تلج على وحدة الجماهير. وتلفى الشعب فعليا فى الوقت الذى تتحدث عنه بوصفه الشعب القائد والشعب الملهم. وتدعو المثقفين إلى الإبداع بينما هى ترتاب فى ميلهم إلى الاجتهاد الخلأى والخروج على المركز المفروض، كأنها الأم التى تأكل بنيتها وترعى أعداءها.

هذا الازدواج هو الشرك الذى وقع فيه الوعي المتقنع بقناع الأمير المتسول قبل أن يواجه نفسه فى توحده الذاتى الذى صاغته، لأول مرة على نحو دال، قصيدة «موعد فى الكهف». وكان الوقوع فى هذا الشرك يعنى الاستسلام إلى لوازمه، ومن ثم تقبل النقائص على النحو الذى أوردت الوعي نوعا من الشعور بالإثم، أو اعتراف خطيئة التخلي عن المبدأ. وهى الخطيئة التى ترمي إليها قصيدة «موعد فى الكهف» بكناية الأكل من طعام الأعداء، وتحميل اللفظين معنى واحدا، أو الاستسلام إلى تناقض طرفى الازدواج الذى لا يبين إلا بعد أن يفقد المرء إيمانه بالوهم الذى غطى حقيقته، ويغدو ملحدا كالسهم الذى لحدّ (عدّل) عن الهدف. لكن مع بقاء الشعور بالخطيئة التى تنهش الوعي، فى تحوله، كأنها الوحش الذى ينهش فى الصدر دون صوت أو صدى.

وليس مصادفة أن تنتهى «قصيدة «موعد فى الكهف» بالمفارقة التى غدت بارزة مع عنوان الأمير المتسول كاشفة عن التقيض الذى يكتسب بنقيضه، والضد الذى يجاور ضده،

الرفض. الأمر الذي يشد القصيدتين معا في علاقات دلالية متجاوبة، تصلهما بالقصيدتين السابقتين وصل الامتداد، أو تجاوب رجوع الصوت عينه في الفضاء الدلالي نفسه، وذلك على سبيل الإكمال الذي يضيف إلى الأذن ما لم تسمعه من قبل، دون أن يخرج بالأذن عن الإيقاع نفسه للتفعيلة المروضية الواحدة، المتكررة في القصائد الأربع، وهي تفعيلة بحر الرجز التي تصل مدى الصوت بالدلالة في قصائد «مواعد في الكهف» و«الأمير المتسول» و«الموت فجأة» و«لا أحد»، شأنها شأن ضمير المتكلم الذي يحفظ مستوى علاقاته بالمخاطب - المخاطبين.

ولعل الختام بقصيدة «لا أحد» على وجه الخصوص، وهي بالفعل آخر قصائد ديوان (لم يبق إلا الاعتراف)، أمر مقصود به تأكيد دلالة التوحد المؤسسي للوعي المختفى وراء قناع الأمير المتسول الذي ينسرب في بقية القصائد الأربع، ومن ثم تأكيد معنى تحرره، بعد أن خلع عنه أوهام الحضور الجمعي التي رفعها شارة وشعارا، فأصبح عاريا بلا حياء، يمارس حرية الجنون بوصفها الحرية الوحيدة المتاحة في عالم يموت، أو عالم مات بالفعل حين رف فوق الكل طائر السكون، السكوت، اللامبالاة، العجز عن الفعل، الطائر الذي استبدل بحضور أسراب طير، تفتحت أمامها نوافذ الضياء (في قصيدة عبدالناصر ١٩٥٦) حضور البوارح التي غدت نذير شؤم، في الفضاء الدلالي لطائر الموت الذي رف على قصيدة «لا أحد» (١٩٦٤) حاملا علامة السجن التي تعود بذاكرتنا إلى أميرتي السجينة التي هربت في السرايب الحصينة في قصيدة «الأمير المتسول»، ليغدو تكرار الإشارة علامة أخرى على معنى: هذا الزحام.. لا أحد!

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتحول حضور عبدالناصر نفسه، في هذا السياق المتحول من شعر حجازي، إلى حضور ملازم لمصاحبات السجن الدلالية (مساحب الحديد، سياط الجند) في القصيدة الثالثة التي كتبها حجازي عن عبدالناصر (سنة ١٩٦٥) ونشرها بعنوان «الشاعر والبطل». وهي القصيدة التي تمضي مع إيقاع تفعيلة الرجز نفسها، لتؤكد ما يصلها بالقصائد السابقة من منظور العنصر الأليجوري المتكرر الذي يبرز اختلاط الحب بالخوف العالق

كأنه الحضور المتلبس الذي قد يأتي ولا يأتي، حضور الأمير الذي لم يعد شبيها بأبيه، والذي صار عجوزا وهو بعد في شبابه المقيم، والذي يعاني الشعور بالذنب لأنه أضاع تاج المملكة، فعوقب بالعقم الذي لم يعرفه في المدائن الحرة من ماضى تلك المملكة. وبلغت الانتباه أن الأنثى التي تنتظر الموعد في الكهف، الموعد الذي قد يتحقق أو لا يتحقق للفارس الذي قد يجيء أو لا يجيء، يتسع معنى انتظارها ليلة العرس سدى في قصيدة «الأمير المتسول»، وتتعدد احتمالاتها الدلالية من حيث هي أميرة سجيئة تومئ إلى وطن سجين، أو أرض سليبة، أو حق مضيع، لكن بما يبرز دلالة السجن في علاقة سببية بالكهف الذي ارتدت إليه الذات في قصيدة الموعد، وفي علاقة سببية بضياح معنى السيف الذي حمله أصغر فرسان الكلمة دفاعا عن تاج المملكة، فتحول إلى سكين للصل أو دليل في مداخل المدن.

هكذا، أصبح لتمرد الأمير على نفسه معنى غير منفصل عن معنى تمرده على كل ما أفضى إلى ضياح تاج مملكته، وذلك على النحو الذي رد العام على الخاص، أو الجمعي على الفردي، في سياق من الدلالات المتتابعة التي وصلت إلى ذروتها مع دال الشمس القاسية التي تعرى السوء، وتسقط الرياء، فتطلق من الصدر كل حيل المقاومة المكبوتة، وعلى رأسها حيلة السخرية التي تخرج للجميع لسان الفارس الذي كان، من وراء قناع الأمير المتسول الذي تصاعدت حدة مفارقاته، وتكاثرت أدواته التي خلعت عنه أوهامه عاما فعام.

إذ ذلك أن قصيدتي «الموت فجأة» و«لا أحد» تبعنا قصيدتي «مواعد في الكهف» و«الأمير المتسول» في العام اللاحق (١٩٦٤) مباشرة، متصاعدتين بتقنيات المفارقة والسخرية، مؤكدتين دلالات الشك والمساءلة والنقض، متواصلتين مع الإشارة المتكررة إلى فعل الخيانة والانقطاع عن الأب، ومن ثم ضياح وجهي الأول تحت وجهي الثاني في قصيدة «الموت فجأة». ومرة ثانية، نجد تمثيل العرى الذي يتراوح ما بين الاستعارة المكنية والمجاز المرسل. ولكن الجديد هو تأكيد لامبالاة الإخوان، الجماهير، الأصدقاء، وتأكيد الجنون الذي غدا علامة على حيوية الحضور المتوتر بحدة

التي تلازم تسارع الإيقاع اللاهث للتفعية العروضية وزنيا والكولاجات المتواترة بصريا.

ومدلولات العسس السارى فى هواء المدينة هى الوجه الآخر من دوال التسارع المتدافع فى القصيدة، حيث الإيقاع يكافئ الدلالة، والجملة النحوية توازى الجملة العروضية فى طرد الحركة، أو حركة المطاردة من فاعل القمع إلى المنفعل به، فى المدينة التى لم يعد الشاعر يجد فيها من أحبته (وليس من تحبه) نفسه. والإشارة إلى نشيد الإنشاد فى هذا السياق إشارة التضمين البلاغى الذى يؤدى وظيفة المفارقة الساخرة المبنية على التضاد بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، الحلم نكابوس، المدينة المشتهاة والمدينة المعيشة. وتلك هى مفارقة «صيد» من نشيد الإنشاد (سنة ١٩٧٠) التى تسترجع فعل التعرى من اليقين، مستخدمة فاعلية التناص كى تضيف إليه معنى القطيعة متعددة الأبعاد، أو معنى الولادة الجديدة فى زمن الخوف لا الحب، زمن الاعتقال لا الحرية.

حدث ذلك عندما خرج وعى الشاعر باحثا فى المدينة التى يعيش فيها عن المدينة التى حلم بها، متقنعا بقناع الأنثى التى بحثت عن محبوبها فى نشيد الإنشاد، وسألت عنه الحرس الطائفين فى المدينة، ولم تجده إلا بعد أن تجاوزتهم قليلا، فأمسكت به ولم تطلقه إلى أن أدخلته إلى بيت أمها. ولم يجد الوعى المتقنع من أحبته نفسه (يقينه القديم!!) وإنما وجد المفارقة التى تنطقها القصيدة على النحو التالى:

خرجت أطلب فى الليل من أحبته نفسى
وضعت وشمى على جبهتى، وضمت رأسى
قابلى العسس السارى فى هواء المدينة
فشق صدرى وأبقى قلبى لديه رهينة

وهى مفارقة مقرونة بتضمين بلاغى، يومئ إلى فعل العنف العارى الذى ينقسم به الوعى عن مبتدى أمره، فيترك ملجأ دون أن يدرك بعد ملجأ. وإذا كانت المفارقة تقوم على التقنع بقناع الذات الباحثة فى نشيد الإنشاد، فى المدينة القديمة، فإنها تتكثف بمناقضة المصير، واستبدال العسس الذى يشق الصدر بالحبيب الذى يشبه الظبي، وبالحياة فى

من قرآن غابرات، وتسلط رئيس الجند الذى يأبى أن يخفض سيفه السقي، فى مواجهة الشعر الذى يأبى أن يمر تحت ظله الطويل، وهو العنصر الذى تكاثف حضوره مع تحول السجن إلى موضوع لتأمل القصيدة التى انقلبت على نفسها، كى تقاوم نقيض حضورها - القمع مع سنة ١٩٦٦.

ولافتة قصيدة «السجن» (الموجودة ضمن قصائد ديوان نم يبق إلا الاعتراف) فى هذا السياق، ابتداء من وزنها الذى يحافظ على تفعية الرجز، مروراً بالإشارة التقريرية إلى جيل عاش فى السجن لياليه، وانتهاء بالمدلول التمثيلى لباب السجن الذى ليس عنه من محيد، والذى يمتد فيصبح واسعا كالدولة، خفيا كالضمير الذى هو الوجه الآخر من الكهف الذى يغلق على الذات، لكن الذى يلازم نظيره القمى فى الخارج ملازمة السبب للنتيجة. هذه الملازمة هى الفضاء الدلالى الذى انبثقت منه قصيدة «إشاعة» (١٩٦٦) التى تنبنى على استراتيجية التمثيل الكنائى للأليجوريا، من حيث هى استراتيجية خطاب مقموع، يناوش برائن القمع العارى الذى لا يستطيع أن يواجهه مواجهة مباشرة.

والسجن الذى تتحدث عنه أليجوريا القصيدة يبدأ من الداخل قبل أن يبدأ من الخارج، ويقترب بالانتظار الخفيف لزوار الفجر الذين يعرفهم المثقفون العرب جيدا، ويمتد إلى المدينة التى تتحول إلى ساحة دفاع أو شاهد براءة، بل المدينة التى تفر من العين التى تحاول نقلها إلى الزنزانة، ومن الوعى الذى يعد دفاعه سدى عن جريمة لم يقترفها، ولا يعرفها، أمام من ليسوا قضاته، معترفا بذنب يشترى به راحة الموت بالقتل. والمفارقة التى تنطوى عليها الأليجوريا مفارقة السخرية من الواقع الذى يسقط فيه الإنسان فريسة أية إشاعة، فيدخل نفسه إلى زنزانة الرعب قبل أن يلقيه فيها العسس السارى فى هواء المدينة، بلا نبل، أو بطولة، أو حتى قضية. وربما كان تغير الوزن هذه المرة والتحول من تفعية الرجز (مستفعلن) المتكرر إلى تفعية المتقارب (فعولن) المتدافع، هو الوجه الإيقاعى لهذه المفارقة التى تسقط القناع عن القمع، وتضع المتلقى موضع المتكلم، مستخدمة التشبيه المضمحل الذى يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، فى اندفاعة الجمل الفعلية

طرحاها، ثم غسلا القلب والبطن بالثلج حتى أنقياهما. غير
أن شق الصدر هذه المرة، حتى تكتمل حدة المفارقة، يقع في
مدينة تغدو كلها سجناء، وبواسطة العسس لا الملائكة، وفي
زمن الكابوس لا الحلم، وفي شعيرة تؤديها القصيدة كي
تكمل فعل. تعريتها من يفيئها القديم.

حماية الحراس الطائفين في المدينة القديمة الموت على أيدي
الجنود الذين لوثوا هواء المدينة الجديدة. لكن على نحو تمتد
معه المفارقة لتشمل شق الصدر من حيث هو تضمين مواز
من السيرة النبوية، يسترجع صورة الملكين اللذين شقا صدر
النبي صلى الله عليه وسلم، واستخرجوا من قلبه حبة سوداء،



استراتيجية الخطاب الشعري

عند

حجازي

صلاح فضل*

تتمرد على وجدانية الرومانسيين المزهقة وعلى خطابة الإحيائيين الشهيرة في الآن ذاته، وتخرج على الشعر المهموس الذي كان يدعو إليه مندور، وعلى الشعر التقليدي الذي يحظى بالهتاف في المحافل، لتقدم نمطا ثالثا يتجه إلى الآخرين ويحتضنهم ويشهم فكرا شعريا طازجا لصيقا بالتجربة الحوية المعيشة ومتغيراتها الملموسة، فهو يمثل نوعا من شباب الشعر ونزقه وحرقة تجربته المشتركة مع المتلقى في لون جديد من الفردية غير الانعزالية. إنها الفردية النموذجية للإنسان الذي يريد أن يكون ناضجا ومثلا لجيله، يتوجه إليهم بخطاب حر مباشر يستحلفهم كي يتجاوزوا محنة احتراق أخيلة الصبيان بالأوهام المثالية بينما تصدح «فايدة كامل» بصوت البنات صائحة «أنا بنت ستاشر سنة» كي تعلن تمردها وتقولبها الأنثوى الذي صنعه «خراط الصبايا».

كان حجازي يفتتح مع صلاح عبد الصبور وآخرين نبذة شعرية تبني خطا توصلها بنحرف عن المسار السابق

كانت أول قصيدة تصدر ديوان أحمد عبد المعطي حجازي الأول (مدينة بلا قلب) مؤرخة في عام ١٩٥٦، وقد احتفى بها رجاء النقاش طويلا في مقدمة الديوان واعتبرها إيذانا بميلاد اتجاه جديد في الشعر ينضو عنه ثوب الرومانسية المراهق دون أن يتلبس بمصطلحه البديل «الواقعية» وكان ختامها بالكلمات التالية:

أصدقائي

هاهي الساعة تمضي

فإذا كنتم صغارا، فاحلفوا ألا تموتوا

واحذروا عامكم السادس عشر!

ومن الواضح أننا يمكن أن نراها الآن بعد أربعين عاما باعتبارها استهلالا لاستراتيجية جديدة في الخطاب الشعري،

* أستاذ النقد الأدبي، جامعة عين شمس، القاهرة.

لكن طبيعة هذا التنادي، وما يؤذن به من ميلاد لشعرية جديدة تبدى بشكل أصفى في مثل قوله:

كلماتنا مصلوبة فوق الورق

لما تزل طيفاً ضريراً ليس في جنبه روح

وأنا أريد لها الحياة،

وأنا أريد لها الحياة على الشفاه

تمضى بها شفة إلى شفة، فتولد من جديد.

هذا هو نوع الحيوية التي انبثقت الدعوة الصريحة إليها في أول بزوغ حجازي، أن يطير الشعر من فوق الورق الذي يقيد ويमितه كي تتخلق فيه الروح، التداول هو روح الشعر، انتقاله إلى المشافهة - مثل القبلات - هو الذي يؤذن بمولده. لابد، إذن، من استراتيجية جديدة للخطاب الشعري الحي كي ينتقل من القرية إلى المدينة، ويطوف بعدها بأرجاء الكون. لعل عروبة الخطاب هي التي تقترح مسارها على هذا النهج الجديد في اتساق متناغم مع حركة المجتمع العربي في مصر وهو يكتشف ذاته ويمد ذراعه لبقية أرجاء الوطن في مطلع المدّ الناصري.

هل كان هذا التنادي هو مفتاح اللحظة التاريخية عند منتصف القرن؟ أو كان الشعر بحساسيته الفائقة وطيبيته الوثيقة هو صانع صيفه وموجه حركته؟ هل كان التنادي تعبيراً عن صوت الأمة في قول حجازي:

فلتكتبوا يا شعراء أنتى هنا

أشاهد الزعيم يجمع العرب

ويهتف الحرية.. العدالة.. السلام

فلتلمع الدموع في مقاطع الكلام.

ومع أننا نلاحظ، أسلوبياً، غلبة النداء على جميع قصائد هذا الديوان وارتفاع نسبته بين مجمل الصيغ الشعرية، إلا أن خطابه مع ذلك لم يكن خطايا محترفاً بقدر ما كان تنادياً حميماً إلى أفق جمالي ودود. ولعل بكاراة التجربة القومية ورواء الحلم الجماعي وصدق النبوة كانت تخلع على هذا الخطاب مشروعية لا بد أن تتمثلها اليوم بتحنان حقيقي كلما أدركنا المسافة التي أخذت تفصلنا عنها وتحيلها إلى رذاذ الذكرى العاطرة.

للخطاب الشعري، حيث يغلب عليه نموذج «أنا وأنت» المدمج في عبارة «معك أيها القارئ» نخاطب الناس والمدن والأشياء، لتشكيل ملامح نسق جديد وخلق أفق مفتوح على الغير دون أن يفنى فيه.

ولم يلبث هذا النداء الجديد أن علق بالذاكرة الشعرية وأخذ يتشكل سردياً بملامح مستحدثة، تدخل تفاصيل الحياة الدالة في نسج الصورة الشعرية، أخذ يبنى عدداً من المشاهد البصرية المركزة في التفاتات تشكيلية ذكية في مثل قوله:

- ياعم..

من أين الطريق؟

أين طريق السيدة؟

- أيمن قليلاً، ثم أيسر يا بني

قال.. ولم ينظر إلى..

حيث نجد خيطين لافتين يدخلان جديدة اللغة الشعرية؛ خيط الحوار السردى الموزون، بكلماته الواقعية الساخنة «ياعم» وحركيته النشطة: «أيمن قليلاً ثم أيسر»، ثم نجد خيطاً ثانياً مستلاً من ترجمات اللغات الأجنبية حيث يأتي فعل القول بعد المقول في نص الحوار، على غير عادة اللغة العربية في تقديمه. وأكثر من ذلك، فهذا الروح المديني المنصرف عن الآخر والمتمثل في اللفظة الدالة: «قال.. ولم ينظر إلى» هو تسريب لشعور الغربة في الصيغة والوصف معاً، فالاغتراب لا يقتصر على الموقف، بل يتمثل خصيصاً في صياغة الكلمات والمسافة التي تفصلها عن نسق القول الشعري المعهود. لسنا إزاء استعارة أو رمز شعري بليغ مما نعهده في الأسلوب العربي السائد، بل نعاين انحرافاً ملموساً إلى صيغ وصور جديدة، حوارية وصفية تتعبر بتراب الشارع وتصفي لإيقاعاته، وتشكل ملامحها من أوضاع الناس فيه وهم يتخاطبون؛ حيث يجيبك من تنادى دون أن يعنى بالنظر إليك والتواصل الكلي معك مثلما يفعل الناس الطيبون من أهل القرى. مفارقة المدينة والحضارة والزحام والآلات تبدل أحوال الناس وتقلب أوضاع الحياة، وما يمكن أن يولده كل ذلك من اغتراب نفسي، يترجمه تغريب لغوي. هذا هو لب الخطاب الشعري الجديد لتمثيل حياة مخالفة لمن تنادى من الأحياء.

النفي ورثاء الذات:

بعد هذه البداية الفاتحة، سرعان ما تمرغت المجموعة الثانية لشاعرنا (لم يبق إلا الاعتراف) في تراب الآنى الموقوت من أحوال السياسة اليومية، حتى أصبحت تحتاج اليوم بعد عقود عدة فحسب لشرح وتعليقات عن مناسباتها الوطنية والقومية، أصبحت تثير لدينا كثيرا من مشاعر الإشفاق المرير عندما نطالع بين قصائدها أغنية للاتحاد الاشتراكي أو قصيدة عن «لومومبا»، أو غيرها من النصوص التي أصبحت بعيدة عن اهتمام المتلقي مهما أنعش ذاكرته التاريخية وتعاطف مع روح التبشير القومي فيها، لم يعد من الممكن لنا اليوم أن نتوتر مع ما فيها من عرق بطولي ملحى كشف الزمن عصبه وضاعف مواجهه.

الطريف أن عنوان الديوان ليس واردا على رأس أية قصيدة منه، ومع أن صيغة النفي والاستثناء فيه مفتعلة، إذ ليس هناك أى اعتراف على النفس أو الغير، إلا أن بعض اللفظات الذكية فيه يمكن أن تمثل تعديلا لتوجه مسار الخطاب الشعري عند حجازى وتكييفا جديدا لعلاقة صوت القصيدة بالمتلقي. من أهم هذه اللفظات مقطوعة «لا أحد» التي يقول فيها:

رأيت نفسى أعبر الشارع عارى الجسد
أغض طرفى خجلا من عورتى
ثم أمدته لاستجدى التفاتا عابرا،
نظرة إشفاق على من أحد

فلم أجد!

.. ..

إذن

لو أنتى - لا قدر الله - أصبت بالجنون

وسرت أبكى عاريا.. بلا حياء

فلن يرد واحد على أطراف الرداء

.. ..

لو أنتى - لا قدر الله - سجنى، ثم عدت جائعا

يمنعنى من السؤال الكبرياء

فلن يرد بعض جوعى واحد من هؤلاء

.. ..

هذا الزحام لا أحد!

وإذا كان الشاعر العباسى، ولعله دعبيل الخزاعى، قد قال من قبل:

إنى أقلب عيني حين أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحدا
فإن نفى حجازى للآخرين ممن كان يتوجه إليهم بخطابه أشد مرارة وتبريرا، فهو يمضى من حلم الجماعة إلى واقع الفردية المعاصرة، يبلغ بتجربة الاغتراب فى المدينة أقصى حدودها من الشعور بالاستلاب والفرع الداخلى. الطريف أن لهجته التقريرية «إذن» المبنية على فرضين بالجنون والسجن، وجملته الاعتراضية الشعبية المحبة «لا قدر الله» تضيفان على أسلوبه طابع الحديث النثرى، دون أن تنجح القافية الدالية فى تسويه داخل حدود الشعر الغنائى، فاللحظة مضادة للغناء فى جوهرها، ومضادة للبوح والاعتراف، إنها تنبئ عن واقع افتراضى أسيف يتدارك فيه الشاعر نفسه، ويللم ذاته ويردها إلى الكف عن التنادى والتخاطب، وكأنه يطل سعيه وحبه ومزاعمه وأنشيدته السابقة للبطل والشهيد والمدن والشهور العربية من قبل. ينحرف باستراتيجيته الشعرية الغيرية المسرفة فى مد اليد للآخرين استجداء لحبهم أو حماسهم وتعاطفهم، يلجأ لكبرياء المبدع وشعوره بالانكفاء والاكتفاء. حتى ولو كان ينقض غزله، ويسخع نفسه، ويبنى هذا النفى المطلق:

هذا الزحام لا أحد

ليحدد نوع الرؤية الجديدة للشاعر، فهى فردية فى صميمها، وجودية فى منزعها، قطعية صارمة لا أثر للشك أو التردد عليها، شديدة اليقين والامتلاء، ترى فى المبالغة القصوى قرارها الدلالى الأخير. وهو قرار مبنى على مقدمات وهمية تخضع لمنطق صورى شعورى فى الآن ذاته، مما يسمح لنا بأن نعتبرها رؤية خطابية، إن صح هذا التعبير، أو لنقل بطريقة أخف، إنها تتنزع بأسلوب خطئى يستثير العواطف لوقف التعاطف، فالعري الذى فزع منه فى الحلم وأصبح أشد ما يخشاه عند الجنون كناية عن مفارقة المجتمع ومواقفاته التقليدية، واقتران الجنون بالسجن هو الربط اللاشعور بين

التمثيل في السيرك، أم سقطة السياسة في مشاريعها الوهمية،
أم سقطة الشعر في تعلقه بالمثل الأعلى الذي لا وجود له؟
تصلح الأمثلة لجميع هذه الاحتمالات وهي تشير إليها بينما
تصنع هيكلها الدلالي:

في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ
في هذه الليلة أو في غيرها من الليال
حين يفيض في مصابيح المكان نورها وتنطفئ
ويسحب الناس صياحهم،
على مقدمك المفروش أضواء!
.. ..

حين تلوح مثل فارس يجبل الطرف في مدينته
مودعا، يطلب ود الناس، في صمت نبيل
ثم تسير نحو أول الحبال،
مستقيما مومثا
وهم يدقون على إيقاع خطوتك الطبول
ويملاون الملعب الواسع ضوضاء
ثم يقولون: ابتدئ
في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ.

يشد المقطع توتره بسرد المشهد وإرهاقه وعرض صورته
عبر الانتقال من التساؤل إلى الوصف التفصيلي للمكان
والناس والألوان والإيقاعات، مما يجعل حدث الكلام منبثا عن
حدث الأفعال في تطابق نشري متصاعد. لكن المقطع يشد
وتره الغنائي عبر «نية أليفة هي تكرار البداية في النهاية:» (في
أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ). وهو ليس تكرارا صوتيا بقدر
ما هو مصيري قدرى يتربص بالللاعب والمشاهد والمخاطب
بشكل لا فكاك منه، كل ما هناك أننا لا نعرف موعده. ولأن
وقوع البلاء أخف من انتظاره تصبح القصيدة إرهاصا مرهقا
بالخطأ ومرثية حارقة لضحيته، هنا تتحول الإرادة الصانعة إلى
أداة مسخرة والفن الرفيع إلى مجرد تمهيد للسقوط. فالفنان
لم يسحر جمهوره فحسب، ولكنه امتلك المدينة بعد أن نبض
له قلبها حتى أصبحت «مدينته». وتقابل الموقع التركيبي بين
ضوضاء وأضواء يكشف عن تراسل الصوت والصورة في
منظومة الشهرة، بقدر ما يكشف عن فداحة الثمن المنتظر.

لامعقولية الحياة وعبثية السياسة، والشاعر الغيري هو الذي
يشفق من هذه المفارقات. أما الشاعر الرجيم الحميم - ولم
يكن حجازي كذلك - فهو يبحث عن هذه المفارقات ويجد
نفسه فيها.

تقوض عالم حجازي البطولي ولما يصل إلى غايته،
رثى عمره الجميل دون أن يبلغ الأربعين، رأى كيف تجرف
تحولات الحياة أحلامه الشعرية وكم تحصد أعمار جيله،
تفجع كثيرا، لكن مقطوعة محكمة «مرثية لأعب سيرك»
تظل من أصفى وأقوى ما خلفته هذه المرحلة في شعر
حجازي. أبرز ما يتمثل فيها هو تلك البؤرة المزدوجة التي
توهمك بأنها تحرق في المشهد الخارجي بينما هي غارقة في
استبطان الذات. لقد أدرك الشاعر بعد انقشاع الغيم البطولي
الوردي أن التمثال الذي نصبه يسقط في قلب خطئه، وأن
هذا السقوط محتوم لم يكن بوسع أحد أن يتداركه، وأن هذا
هو جوهر المأساة على الطريقة الإغريقية، لكن التعبير بتوظيف
تقنية الأمثلة جديد في أدوات حجازي الفنية:

في العالم المملوء أخطاء
مطالب وحدك ألا تخطئا
لأن جسمك النحيل
لو مرة أسرع أو أبطأ
هوى.. وغطى الأرض أشلاء.

ولأن كاف الخطاب امتداد لاستراتيجية التعبير عند الشاعر
فإنها تنصرف إلى واحد من ثلاثة أطراف: أولها اللاعب ذاته
وهي تصنعه بينما تتوجه إليه لتصب خيمته التخيلية. وثانيها
القارئ الذي يتماهى مع هذا اللاعب ويستغرق لديه في
موجة من الإشفاق على النفس والرثاء للمصير، وثالثها
الشاعر الذي يدور حول تجربته ويستحضر بشكل لاشعوري
خبرته وعذاباته ونفسه اللوامة وهوة السقوط وهي تفغر فمها
له. تتسع الكاف لتشير لكل هؤلاء كما يتسع الجسد النحيل
ليضم بين عطفه أجسادنا جميعا لو أخطأنا الإيقاع المطلوب،
لو أسرعنا قليلا أو أبطأنا بأكثر مما ينبغي، سيصبح قدرنا - ولا
مفر - مثل مصير اللاعب في سيرك الحياة. الشاعر يسبق
الحوادث في السرد لأن الزمن يتعقبه، السقوط حتمي لأن
الكمال مستحيل. من الذي لا يخطئ؟ هل هذه هي سقطة

ومن اللافت أن يكون النموذج الفني الذي يؤثره الشاعر في أمثولته نموذجا استعراضيا متحركا، وأن تكون هذه الحركة الصامتة هي مصدر نبلة وفروسيته حتى يصبح الصورة المعكوسة للشاعر المتكلم المتجه إلى الآخرين، وهو يصنع لهم إيقاعاتهم الوجدانية والجماعية. فلغة الحركة الرشيقة المحسوبة بدقة هي شعر اللاعب كما أن كلمة الشاعر هي لعبته الموزونة، وكلاهما مغزول على نول الاتصال والانبهار. لكن: أين يكمن الخطأ في الشعر؟ في الرهان على الجياد الخاسرة؟ في الرهان على الزعيم الذي انقهر ومات؟ في الرهان على زمن التحرير الذي ولى وخلف عصر آخر؟ في الرهان على ما في العمر من «جمال» سياسي وعاطفي زائل؟ أم في الرهان على التعلق الشديد بإعجاب الآخرين وهو متحول لا محالة إلى رثاء وإشفاق؟

لعل تحويل الواقعة إلى أمثولة تحتل التأويل وتعدد المعنى هو العبور من الزائل إلى الدائم، من اللعب إلى الفن، من البهلوانية إلى الشعر الرصين الحكيم. ويصبح العمر المرثى في الديوان بأسره هو عمر المخاطب الجماعي في ارتداده إلى ذاته بعد انسحاب الضوء عنه من تلك البؤرة المزدوجة.

ومع أنه يرصد تشكل المأساة كما تقع أمام عيوننا فإنه مجرد شاهد عليها، لا يتقدم دراميا في قلب وقائعها ولا يستبطن دخائل شخصيتها حتى يصبح من صانعيها. يظل خارجيا في ملاسته لها، تحجبه الكاف عن الياء، الخطاب عن تقمص الدور. ولو كان صلاح عبد الصبور هو الذي يكتب هذه القصيدة الحجازية لاختلقت ضمائره، لأنه كان شاعرا دراميا لا بد أن يتماهى بعمق مع لاعبه ويجسد وساوسه ويرز دينامية خطئه وجهده الإرادي العظيم لتجاوزه. ولو كان البياتي هو الذي يكتبها لأشبع المهرج شماتة واستعدى عليه شرفاء الأرض، ولو كان السياب لبحث عن أسطورة بخلع عليها ثوب القداسة حتى تصبح عشوائية بعثية. ولكن استراتيجية حجازي الشعرية تختلف عن كل هؤلاء، لأنها تجعل من خطابه تعبيرا مباشرا عن المخاطب في خطوبه القومية الكبرى وأتراحه الشخصية على حد سواء.

تعبيرية حجازي:

اعتمادا على التمييز الذي نقيمه بين أساليب الشعر العربي المعاصر وتوزعها، أو تراوحها، بين قطبين هما التعبير

والتجريد، بوسعنا أن نضع حجازي بارتياح في منطقة الشعر التعبيري. لأنه يصدر عن تجربة متخيلة تشير إلى مرجعية متصورة لدى القارئ في حياته الخاصة والعامة، تتميز بقدر واضح من التماسك والشفافية، تستخدم أدوات التصوير والتميز لتقريب هذه التجربة وتعميق الوعي المتواصل بها، حتى يصبح في مقدور القارئ أن يحدد «الموضوع الجمالي» للقصيدة ومظاهره الحيوية. لا يطاردنا السؤال الملحاح «عم يتحدث؟» فيلهينا عن تأمل الكيفية التي يشكل بها خطابه والحركات التي يتخذها لتكوينه، بل يسلمنا منذ البداية - ربما من أول عتبات النص في عنوان القصيدة - مفتاح الدلالة الكلية وشفرائها العديدة. وهو يحتج بعد ذلك من معين الشعرية العربية ويستقطر إيقاعاتها العديدة ليخلص إلى صوته ونبرته الشخصية، وهي نبرة جهرية ومباشرة، ترتفع عن الاستغراق فيما هو حسي ملموس، وتقع دون التعدد الدرامي المتوتر، فتحتل موقعها في المنطقة الحيوية التي شغل السياب أكبر مساحة منها بهمومه الشخصية والقومية وكشوفه الجمالية. يدرك حجازي مرحلة تالية لها ويفتح فيها أفقا يسير على خطاه شعراء كبار مثل أمل دنقل وغيره، لكنه يمزجها بتجربته الشخصية ويتشرد من أجلها، يتسكع في شوارع باريس فيتمثل نفسه مرافقا لحساء فاتنة، ليست سوى «الثورة العربية» بلحمها ودمها:

أنا، والثورة العربية

نبحث عن عمل في شوارع باريس،

نبحث عن غرفة،

نتسكع في شمس إبريل

.. ..

إن زمانا مضى،

وزمانا يجي!

قلت للثورة العربية :

لا بد أن ترجعي أنت

أما أنا

فأنا هالك

تحت هذا الرذاذ الدقي!

إيقاعها النفسى والموسيقى الفريد، تشير إلى معطيات الحياة بألوانها الحقيقية، تبنى زمنها فى تراكم الأفعال والصفات وتوالى المشاهد. تنصب خيمة التخيل بيسر ومهارة على أرض مبسوطة ومسورة. على أن لغته الشعرية قد أصابها فى المنفى قدر كبير من الاكتناز والامتلاء، تركزت فيها عصارة خبرته المتجددة بخمر الأسلاف وعطر المكان. استنجد بها كى يحمى غريته من الذوبان والتلاشى، صارت الكلمة وطنه الذى يبيت فيه، وتعويذته التى يلجأ إليها، وتبلورت لديه ذاكرة بصرية سينمائية محدثة، تحيل سيناريو القصيدة إلى لقطات موصولة بإحكام شديد، فى «مونتاج» مدروس وتركيب ذكى غير مصطنع. يستعين بالسرد والطرْد، بالزمن والمجاز فى تخليق كائنه الشعري. يحكى عن تجاربه اليومية ما يجعلها رموزاً كونية تعلو على الآنى الموقوت، يقول فى «أغنية»:

انت فانتة
وأنا هرم،
أتأمل فى صفحة السين وجهى،
مبتسماً دامعاً
.. ..
انت فانتة
تبحثين عن الحب، لكننى
أقتفى أثراً ضائعاً.
كان لابد أن نلتقى فى صباى
إذن
لعشقتك عشق الجنون
وكنا رحلنا معاً.

توقظ قافية العين المفتوحة رؤى حلمية وشعرية فى ضمير القارئ وهو يشهد الموقف ويرقب أطرافه فى دواخلهم، فتتردد أصداً من شوقى فى ذاكرة النص الخبيثة:

قد يهون العمر إلا ساعة ونهون الأرض إلا موضعاً
لكن المشهد هنا مقم بالتفاصيل البصرية، بالفتون والغضون، بالحب واقتفاء الأثر، بالرحلة المستحيلة فى الزمن الضائع،

امتلاً كيان الشاعر بروح الجماعة كما كان يفعل منذ الجاهلية الأولى، فتقمص شخصيتها واهبط حب معه فى منفاه أجمل بناتها المعاصرات فى ذروة شبابها: الثورة. على أن مذاق هذه الكلمة عام ١٩٧٤ يختلف تماماً عن نكهتها المعطوية الآن، وصفة العروبة فيها كانت تجعلها أختاً كبرى لثورات التحرير العالمية العاتية حينئذ، اصطحبها معه ليمارس البطالة ويعانى حالة الشلل القاتل فى المنفى. واللغة التخيلية التى يصطنعها فى غاية البساطة والألفة؛ إنها الاستعارة المكنية التى طالما اتكأ عليها الشاعر العربى. فقد صارت الثورة شابة يافعة تهرب مع عشيقها إلى ديار غريبة؛ يتضوران جوعاً ويبحثان عن المأوى، وهو إذ يدرك تحولات الزمن وتقلبات التاريخ يؤثر أن يلقي مصيره بمفرده ويناشدها الرجوع لديار الأهل لتموت فى حضنهم، أما هو فمصيره الهلاك الجميل تحت الرذاذ الدفى، لعله يستحضر لاشعورياً موقفاً مشابهاً لامرئ القيس:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقيصرا
فقلت له لا تبك وبحك إنما نحاول أمراً أو نموت فنعزرا

هذه البكائية الجديدة تجعل صاحبة بديلاً للصاحب، وتضع باريس محل القيصر، وتندب المستحيل الذى لم يتحقق؛ سواء كان هو الأمر أو الملك قديماً أم الثورة والمجد حديثاً، وتسعد بالاستسلام للمصير ومواجهة الهلاك بشجاعة شعرية. لعل كلمة «هالك» هى المسؤولة عن هذا الاستحضار واقتران التيه الجديد بالقديم، لكن حسن الضياع فى سبيل الحلم العظيم دون تحقيقه يملأ كيان الشاعر منذ الأبد، ويصله بروح الجماعة إلى الأزل. هذا الأفق المطلق يتحرك فيه حجازى متلبساً قناع البطولة القومية وهو يتوهم امتلاك روح أمتة الشابة بهذه الاستعارة المكنية البسيطة فيبدو مرة أخرى مثل لاعب السيرك الماهر المتربص بالخطأ.

سيناريو القصيدة:

من أبرز معالم التعبير عند حجازى أن قصائده موزعة على مساحات مضيئة من الشعر السياسى والإنسانى دون لبس أو ارتباك. كل قصيدة لها «سيناريو» بالغ التحديد والصفاء، لها بنية دلالية مكتملة، لا تشكو الطول ولا القصر ولا الترهل، تدخل عالمها فتهديك إلى معالمها دون عناء. تمتلك

أمام الفتنة وعجزه عن مبادرتها. المهم لدينا أن حركة القصيدة المنتظمة في المكان والزمان لا تهتز ولا تتشتت. لا تنفلت من يدى القارئ ولا تغم في نظره، وتظل طريقته في التعبير هي إبراز الفاعل المترجم لحالة الذات بدقة «الجسد الآدمي» فهو يتحدث عن شق من نفسه بعد انشطار الأنا إلى روح مضيع وجسد متوغل. لا يبقى من غنائية النص سوى ظل باهت خفيف يتمثل في ترجيع الفاعل والقافية، وتوازي صيغة اسم الفاعل «مزدلفاء، تابعا»، أما بقية أصوات المقطوعة فتزحف بتشاقل الجسد المرهق إلى قرار الماضي وعتمته وخلوه من المعنى مثل حركات القردة. هنا تتضافر مستويات التعبير الصوتي والنحوي لتخليق الدلالة الشعرية في متخيل النص الكلي.

والطريف أنه سرعان ما يستفيق من هذه الغفوة المتثاقلة ويلتفت إلى ضمير الغيبة الذي يصلح امتدادا لسرد ما يفعل هذا «الجسد الآدمي» قائلا:

إنه يتجاوز ميعاده،

ثم يدخل معتذرا،

خالعا عنه ما يرتدى،

جالدا نفسه بيديه،

يمزق أعضائه ندما،

ويقدمها لقما للمعادن،

نابضة بالضراعة والخوف،

لكنه في النهاية ينظر من حوله

فإذا هو ملقى به،

في بداية ذات الطريق

...

كل يوم له هذه التجربة.

يلاحظ القارئ أن الطابع الذي يغلب على تجارب هذا الديوان (كائنات مملكة الليل) أقرب إلى مناخ (أربعاء الرماد) الإليوتي، ممتزجا بشذرات من الحداثة الفرنسية المستلة برفق من إطارها التاريخي لتعبر عن هجاء الزمن وعيشية دورته. فهو يشهق بالذنب والندم في لحظة واحدة، ويترك لبعض السقطات السيربالية أن تلمع في عبارته مفارقة لنسيجها المعتاد

ومفعم بالتوزيع الإيقاعي المتوازن بين الضمائر والسطور في تناوب نسقى جميل، تتبادل فيه المرئيات والكلمات لعبة الغياب والحضور. فالقاتنة نفحة باريسية، والهزم كهمل مصرى، وصفحة السين تنعكس على وجدانه مثل وجه النيل فيلتقى على محياه الدمع بالابتسام. هي تبحث عن الحب في بلد تحرر فيه الإنسان، وهو أشد ظلماً منها للعشق لكن أولوياته قاسية ومنفاه وييل، يتوهم حربه مع الزمان الذى حرمه من الصبوات ناسيا أن جنون شبابه لم يكن فى أحضان الغيد، بقدر ما كان فى سكر الأناشيد القومية والوطنية.

لقد أصبح الآن بلا قلب، مثل مدينته الأولى، بل يبدو كأنه قد فقد روحه، ولم يعد بوسعه سوى أن يرقب من بعد حركة جسده وهو يتقافز أمام عينيه:

يهبط الجسد الآدمي وحيدا إلى القاع،

يبحث عن نفسه فى المحطات،

مزدلفا فى سراديب معتمة

تداعى به لزمان سحيق

...

يوغل الجسد الآدمي الحزين

ويقفز كالقرد من ظلمة فى الطريق

إلى ظلمة،

تابعا أثر امرأة واجهته

فحول عينيه عنها،

وظل يراقبها فى زجاج النوافذ،

حتى مضت وهو لا يستفيق.

تسلم العين قيادها فى هذه المقطوعة إلى القاف الساكنة فى رحلة القلب، حيث يمارس صوت القصيدة معراجا عكسيا إلى سراديب الماضي القدسي، فكأن الروح التى تتطلع للفردوس هى التى تصعد للسماء، أما الجسد المثقل بالحزن والخيبة فإنه يهبط إلى القرار، وليست الذاكرة سوى مدفن الحياة الماضية وأشواقها المحبطة. لكنه يعبر عما يحدث الآن، فالفعل مضارع وأناى (يهبط، يبحث، تداعى، يوغل، يقفز) حتى إذا وقع على الصورة الموازية للمشهد الافتتاحي اتخذ سمت الحال المحكى وهو يسرد قصة ذهوله

«ويقدمها لقما للمعادن» تستعصى على الذوبان الدلالي، لكنها تصنع مشهدها المبيت مقدما في سيناريو القصيدة مطروحا على الطريق، قبل أن تختتمها بهذه النغمة الدورية «كل يوم له هذه التجربة»، فينتهي بها المقطع كما انتهى بالقصيدة السابقة، مما يجعل المقطع الأخير استئنافا لقول آخر، أو مونتاجا لقصيدة موازية، فتلمب علاقات الفصل والوصل دورها في تسوير النص. لكن الملاحظ أن المخاطب لم يصبح هو الآخر، احتل المتكلم رقعة الضمير الشعري بين أنا وهو، وأصبح هو الذي يتم توجيه النص إليه. إنها لحظة المراجعة في استراتيجية الخطاب الشعري بعد الامتلاء طويلا بالآخرين والتمرد عليهم ورتاء الذات فيهم.

اتساق الخطاب وكثافته:

من بين ١٦ قصيدة يتضمنها ديوان حجازي الأخير (شجر الأسمنت) هناك ٨ قصائد مهداة إلى شخص معين، وبقيتها تحمل مؤشرات دالة على نوع الخطاب الشعري مثل «طللية» و«أغنية للقاهرة»، لكنها جميعا محددة الزمان والمكان بشكل لافت على اختلاف الترتيب. ومعنى هذا أن نص حجازي لا يداخله أي التباس أو تشتت وهو في ذروة نضجه، بل يظل تعبيريا محددا ناصع الوضوح موصولا بأنواع الخطاب الشعري المألوف في الذائقة العربية. لأن العنوان والإهداء، وهما مما يحلو للنقاد اليوم أن يطلقوا عليه عتبات النص، يكفلان توجيه الدلالة إلى بؤرتها المقصودة دون إيهام، فلا يصبح هناك مجال لإشاعة قدر من الغموض الذي يلف النص الشعري بطبقة رقيقة تحميه من فداحة الانكشاف في النص التواصلى المباشر، مع أن هذه العتبات لا تحرق كل مستويات الدلالة الممكنة في التأويل، إذ يظل بوسع القارئ أن يفهم هذا المخاطب في الإهداء، لا باعتباره شخصا محددا - عبد الرحمن منيف أو صلاح عبد الصبور أو جاك بيرك أو أمل دنقل أو غيرهم - وإنما بما يتجمع فيه وحوله من معطيات رمزية تحيله إلى نموذج للأديب أو الشاعر بما يشغله حضورا وغيابا من قضايا أو يثيره من مشكلات. غاية ما هناك أن القصيدة بهذه المؤشرات تنتظم في خطاب متسق لا يقع في أحادية الدلالة بقدر ما يتبع استراتيجية منظورة في توجيهها.

وإذا كانت تلك الإشارات تنأى بالنص عن التجريد بما تنقذه من إمكانات اللبس والتشتت فإنها لا تحرمه من إمكان الكشافة التي تعتمد، في تقديرى، على أمرين: أحدهما ارتفاع نسبة الأشكال المجازية والثاني استغلال مساحات الصمت لإبراز جسد الكلمات وتفجير طاقتها الشعرية.

ولنأخذ نموذجا لهذا الوضع آخر قصائد الديوان: «منتصف الوقت» وهي مهداة بإيهام يسير إلى «جمال الدين بن شيخ» لأنها لا تتحدث عنه مثل بقية الإهداءات غالبا، بل تبدأ بشكل تغلب عليه الرؤيا وتدور فيه كلمات المتصورة:

كانى فى انتصاف الوقت حين خرجت من ظلى

يعرينى فراغ عاصف يلتف من حولى

كانى فى انتصاف الوقت أولد، أو أموت،

كزهرة تشهق فى منحدر السيل.

وإذا كانت كناية الخروج من الظل أو فقدانه تشير إلى تبدلات الحياة، وتحولات تجاربها الوعرة، فإن استواء الولادة والموت عبر حرف العطف التخييري «أو» يلقي بنا فى فضاء المطلق الشعري والوجودى معاً، دون أن تنقذه كاف التشبيه الترائية بالزهرة فى منحدر السيل. إنه يقارب «حالة» ولا يستطيع أن يفصح عنها، فيكتسب نتيجة لذلك قدرة فائقة على تكثيف القول وتشعيره.

لكن سرعان ما يبدو أنه لا يطبق بعدا عن التصريح ولا يقيم طويلا فى منطقة التلميح:

أقول لهذه الأرض البعيدة: لا تنادينى

ولا تستعجلينى!

لم تزل ريحى تهب

ولم تزل لى دورة أكملها

قبل غروب الشمس أو منتصف الليل

وما يعجلنى؟ لا التاج معقود على رأسى

ولا بتلوب عاكفة على نولى!

نراجع القصيدة فى بعض عتباتها فنجدها مؤرخة فى باريس عام ١٩٨٩. فنعرف أن الأرض البعيدة ليست سوى مصر، وأن الأزمة حينئذ كانت هى عودة الشاعر المعجل إلى وطنه ونداؤه لأرضه، وأنه عندما استحال فى منفى كونا كاملا ظل يخامر

الشعور بالضيق في مهب الريح وفقدان العمر مع دورة الشمس، ومع أنه يصور كل ذلك إثباتاً لوجوده المتحقق المتطلع للمستقبل فإن صيغة الإثبات تعكس اختصار الصورة في مرآة النفي في لاوعي الشاعر وكأنها أسئلة يلقيها على نفسه أكثر مما هي حقائق يزعم بإثباتها: هل مازالت ريحي تهب، وهل لم تنزل لي دورة أكملها؟ وبين النفي والاستفهام علائق نحوية وشعرية عميقة، أي أن ما ظنه إثباتاً لم يلبث أن تحول إلى نفي.

ثم يأتي التساؤل الإنكاري الطريف الذي يستحضر فيه صوت القصيدة بشكل غير مباشر أطراف أسطورتين: إحداهما قريبة، وهي لشوقي في منفاه الوطني وما بويج به من إمارة الشعر وعقد تاجها على رأسه. أما الأسطورة الثانية فهي أبعد من ذلك، لأنها تتصل بتلك المرأة/ الوطن/ ينلوب المنتظرة عودة البطل الملحمي الغائب عوليس والمكرسة حياتها من أجله، ترد الخطاب بنقض غزلها. هذا التساؤل الذي يداعب وهم المجد والبطولة وهو ينفيه من أفق المتكلم ليرده إلى بصيرة الإنسان الواقعي المعاصر لا بد أنه يعكس ساعات طوال من الحوار بين الشاعر وصديقه المغترب الأبدى عن العودة ومشكلاتها. لكنه يرتفع بالخطاب عن هذا الظرف المباشر ليولد في منطقة الشعر البعيدة عندما يقف الصوت لينادي الأرض وهو يرتق مشاعره وأفكاره ويحاور ذاته وقراءه، بحيث يصبح انخفاض نبرة البطولة إيذاناً بارتفاع درجة الشعرية، وغلبة نموذج الأمثلة مؤشراً لزيادة كثافة القول وامتلائه المفعم بروح التساؤل والشك والشعور بانعدام اليقين.

وعندما تكتمل دورة القصيدة يعود صوتها ليخاطب أرضه ومصره:

أقول لهذه الأرض البعيدة!

أشرقى من عتمة!

وتجسدى من كلمة!

وتشردى مثلى

أقول لها:

لقد متّ معي، فابتدئي الآن معي

يا وردة تزهري في المحل

أقول لها: اتبعيني لا تنادينني

ولا تستعجليني!

إنني أمضى على رسلى

ولى شرطان ينبلجان يوماً فيك

حينئذ يلوح شراعى الضليل،

أبيض في غروب الشمس أو منتصف الليل

وما يعجلني؟ لا التاج معقود على رأسي

ولا بنلوب عاكفة.. على نولي!

ومع أن كل ذات شاعرة تجر العالم وراءها كأنه كلبها المحبب الصغير، إلا أن هناك تحولاً يسيراً في خطاب هذا السندباد ذي الأشعة الضليلة البيضاء، فقد هاجر في البداية يتسكع في شوارع باريس، ورفقته عشيقته صباه «الثورة العربية»، لكنه لم يلبث أن توهم خياله وحسب أن وطنه قد مات في غيبته وأن له أن يبعث مع عودته، ولأن القارئ المعاصر لم يعد يحتمل فخريات الشعراء ولا نزقهم البطولي الصبياني فإنه يتنفس ارتياحاً لتكرار صيغة النفي: «لا التاج معقود على رأسي، ولا بنلوب عاكفة على نولي» خاصة وهي تجمع القصيدة في منديل معقود، تكشف شعريتها بقدر ما تغزل مجازاتها وتستحلب أساطيرها بتؤدة وأناة، محافظة على اتساقها وطابعها التوصيلي البارز، وإن كانت قد ضيعت بشكل متعمد كثيراً من نبراتها الخطابية وإيقاعاتها الغنائية، لكنها تظل شاهدة على قدرة الشعر في اختزان رحيق الحياة وتعتيقه، وإغرائه للقراء بمعاودة توليده وتخليقه، في محاولات متجددة لاكتشاف جمالياته وتوصيف تقنياته وأساليبه.



قصيدة حجازى

الجدلية الحية مع الموروث الشعرى

فاروق شوشة*

من هنا يكتسب المشهد الأخير فى شاعرية حجازى معناه وحميَّاه، وهو يفسح لهذه الجدلية مساحة أرحب فى منازلته الشعرية لسينيتى البحترى وشوقى ونونية الكروان للعقاد على سبيل المثال .

هذه الجدلية الحية مع التراث - فى هذا المجلى من تجلياتها - ليست وليدة الصدفة أو العشية وإنما هى مشروطة بشرط الاغتراب، والسعى الحثيث إلى تأكيد الذات فى المكان والزمان. وبقدر ما كانت سينيتا البحترى وشوقى محاولتين فذتين للاتكاء على جدار الماضى فى مواجهة خواء الراهن والحاضر، وتثبيت الجذور فى مقابل النفى والتشريد واللاوطن، فإن حجازى يتعامل مع شرط الحال الشعرية عند الشاعرين ويتجاوزهم وجوديا إلى وطن متيقن، تشارك القصيدة فى صياغته بقدر ما ينجح الشاعر فى بعثه وتشكيله، وإسباغ روح الحياة على مشروعه المستقبلى. وطن هو الحرية فى مقابل المنفى والأسر، اليقين فى مقابل العدم والتشرد، وهو

ترجع قيمة الإنجاز الشعرى للشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى فى ديوان شعر الحدائق إلى قدرته الفذة على إقامة جدلية حية مع الموروث الشعرى من ناحية، والانفتاح المستمر على آفاق المغامرة والتجاوز من ناحية أخرى .

هذه الجدلية الحية مع الموروث الشعرى تتنامى وتتعاظم فى مشروع حجازى الشعرى كلما تقدمت به الخطى، وعمق المسار، واكتملت ملامح الإنجاز. عندئذ تكتسب لغته الشعرية ولع الافتتان بمنازلة الأقران السابقين من فرسان الشعر العربى، وزهو المصاولة، تعبيرا عن الذات وإثباتا للقدرة على التجاوز والاختلاف . وهى لغة تكشف عن روح وموقف، وتتجاوز الدلالة الخارجية لمفهوم الصياغة الشعرية بحيث تصبح روحا شعرية عارمة دانت لها الأداة، واكتملت عناصر النضج والخبرة، وتفجر الوعى الجديد بالحياة والشعر.

* شاعر مصرى.

المدينة والمأوى والقطا والحلم والفرح الكونى ووجه الطفولة
المفتقد .

لقلد صاغ العقاد نونيته عن الكروان فى ديوانه (هدية
الكروان) مقدما للديوان بهذه السطور :

تسمعه الفينة بعد الفينة فى جنح الليل
الساكن النائم البعيد القرار، فيشبه لك الزاهد
المتنهجد الذى يرفع صوته بالتسبيح والابتهاال فترة
بعد فترة، ويشبه لك الحارس الساهر الذى يتعهد
الليل بالرعاية بين لحظة ولحظة، وينطلق بالغناء
فى مفاجأة منتظرة أو انتظار مفاجيء فلا تدرى
أهى صبيحة جذل أم هى صبيحة روعة وإجفال.
ولكنك تشعر بالجلد والروعة والإجفال تتقارب
وتتمازج فى نفسك حتى لا تتفرق، كأنك
تصفى إلى طفل يرتاع وهو جذلان، ويجذل وهو
مرتاع، ويطلب الخطر ويشتيه لأن للخطر فى
حسه طرافة وحركة، فهو من عالم التفاؤل
والإقبال لا من عالم التشاؤم والنكوص.

ثم يقول العقاد :

ويطلع عليك بهتافه من هنا وهناك، وعن
اليمن وعن الشمال، وعلى الأرض وفوق
الذرى، فيخيل إليك أنك تستمع إلى روح هائم
لا يقيده المكان ولا يعرف المسافة، أطلقوه فى
الدنيا على حين غرة فسحرته فتنة الدنيا وخيلته
محاسن الليل فهو لا يعرف القرار ولا يصبر فى
مطار. فأنت تتلقى من صوت هذا الطائر الأليف
النافر عالما من معان وأشجان يتجاوب فيها
تقدس المصلى القانت، وحذب الحارس الأمين،
وروح الطفولة، ومناجاة الخطر المقبول، وهيام
الروح المنهوم بالحياة والجمال: عالم لا نظير له
فيما نسمع من غناء الطير بهذه الديار .

(*) السُّطَا : السطوة والإرهاب.

ومن العجب أنك لا تقرأ صدى للكروان
فيما ينظم الشعراء المصريون على كثرة ما يسمع
الكروان فى أجوائنا المصرية من شمال و جنوب.

وأعجب منه أنك لا تقرأ فيما ينظمون إلا
مناجاة البلبل وأشباهاها على قلة ما تسمع فى
هذه الأجواء .

فكأنما العامة عندنا أصدق شعورا من
الشعراء، لأنهم يلقبون المغنى بالكروان ولا
يلقبونه بالبلبل، فيصدرون عن شعور صادق
ويتحدثون بما يعرفون.

ويستهل قصيدته قائلا :

هل يسمعون سوى صدى الكروان

صوتا يرفرف فى الهزيع الثانى

من كل سار فى الظلام كأنه

بعض الظلام تضله العينان

يدعو إذا ما الليل أطبق فوقه

موج الدياجر دعوة الغرقان

ما ضرَّ من غنى بمثل غنائ

أن ليس يبطش ببطشه العقبان

إن المزايا فى الحياة كثيرة

الخوف فيها والسُّطَا(*) سيان

* *

يا محيى الليل البهيم تهجدا

والطير آوية إلى الاوكان

يحدو الكواكب وهو أخفى موضعا

من تابغ فى غمرة النسيان

قل يا شبّيه النابغين إذا دعوا

والجهل يضرب حولهم بجران

كم صيحة لك في الظلام كأنها

دقات صدر للدجنة حان

من اللغات ولا لغات سوى التي

رفعت بهن عقيرة الوجدان

إن لم تقيدها الحروف فإنها

كالوحي ناطقة بكل لسان

أغنى الكلام عن المقاطع واللغى

بث الحزين وفرحة الجذلان

وتمضي قصيدة العقاد على هذا النسق الذي حاول أن يقرب من فكرته إلى القارئ في مقدمة الديوان، فالكروان محيي الليل البهيم، وهو الذي يحدو الكواكب، وهو شبّيه النابغين عندما ينهضون بالدعوة والجهل منتشر من حولهم. وهنا يكشف العقاد عن إيمانه الراسخ بالنزعة الفردية التي يمثلها النبوغ، وتمثله لفكرة العبقرية التي صاغ من خلالها كتاباته عن العبقرية، لافتا الانتباه بشدة إلى عبقريته هو وإلى نبوغه وتفردّه. فالكروان في هذا المنظور الفكري والتمثل الفني صنوه في التفرد والنبوغ والعبقرية، صنوه في التوحد والعطاء الشجي للآخرين حتى ولو لف هؤلاء الآخرين ظلام الجهل والتخلف.

نونية العقاد، إذن، عودة والتفات إلى زمن جميل مضى، وحنين إلى وجود ساكن، وإلى مشهد طبيعي تتراوح فيه الأنفاس الباحثة في الليل البهيم عن سر التهجد والإيواء إلى الأوكار في غمار القلب بين بث الحزين وفرحة الجذلان. أما نونية حجازي التي حملت عنوان «الكروان»، أيضا فليست نغمة كروانية بهذا المعنى وإنما هي نغيب يوقظ المدينة الميئة، ويفجر في شرايينها براكين الغضب والتمرد والوعى بالفجيعة. إن كروان حجازي هو صوت القارعة الذي يدوى كالزلزال، محذرا ومهددا ومبشرا، ومانحا رحلة الإنسان أعظم منجزاتها على الإطلاق وهو يكرر في ختام قصيدته :

المجد للإنسان

المجد للإنسان

يقول حجازي في مستهل قصيدته وقد ضمنه مطلع قصيدة العقاد :

هل يسمعون سوى صدى الكروان

صوتا يرقرف في الهزيع الثاني

قمر سجين في الدجنة

أو ملاك فوق أحداث الخليفة نافخ في الصور

أو فجر جنين بازغ

في الصمت، ينقر قشرة الأكوان

الملك لك لك

الملك لك لك

صوت يجي من البدايات السحيقة ساطعا

متراميا فوق الخضم الغيبي

تجيبه أصدائه ويجيبها

فكان نجما قد تنزل من سماوات

يمجد في المرايا عريه

والكائنات غريقة في لحظة الرؤيا

كأن الكون يولد من جديد

كانت الروح اختلاجات تراود نفسها في الطينة الأولى

وكان الشكل وردا في سحب قادم

أو أنه الوجه الذي سيظل محتجبا

لتفتت الورود عن ابتسامته

وكان الله والشيطان يصطرعان!

الملك لك لك

الملك لك لك

ثم يقول فى مقطع آخر من القصيدة كاشفا عن وجه
المدينة الميتة التى تلوّث بالخطيئة العمياء فاستحقت العقاب،
وعقابها ظلام سرمدى، لقد تخلت المدينة عن إيمانها
وسقطت فى عبادة الأوثان، واللغة لغو والأشعار بلا معنى أو
وزن، والكروان الناعب يعلن طقوس الموت والفجيعة :

من أين يأتى كل هذا الموت ؟

أى خطيئة عمياء لوّثت المدينة

فاستحقت أن تعاقب بالظلام السرمدى

تعيشه والشمس طالعة

تزف له ، وتنجب منه نسلا شائها

وجه ولا عينان

وفم ولا شفتان

لغو ولا لغة

وأشعار بلا معنى ولا ميزان

وتأوهات أسرة بجلاجل وخلاخل

ويقال تلك أغان

ومعابد للآلات والعزى على أقداس أخناتون

تفتقر العذارى فى محاربها،

ويذبح صقر أوزوريس،

يستقوى الخصى بلحمه والزانى

الملك لك لك

الملك لك لك

لكن قصيدة حجازى سرعان ما تنتفض بالبشارة
والبشرى. إن خلاص المدينة يتمثل فى شهادتها على الإثم
الذى اقترفته :

حينئذ متعب عالم الموتى

ويشرق من جديد وجهها

وتعود للدوران

عندئذ يرجع صوت الكروان رمزا لينبوع النور الذى
تفجر، وتظهر المدينة بخلاصها من المعصية، ولا يكون الكروان
مجرد مؤنس جميل أو شاد يدندن بأعذب الألحان فى الهزيع
الثانى من الليل، كما تمثله العقاد أو كما صوره طه حسين
فى قصته الحزينة (دعاء الكروان) شاهدا على الحب
والفجيعة. وإنما هو الصوت المزلزل، يوقظ الموتى، ويطلق أشعة
الشمس ويعتلى براق حورس، أو هو عودة الروح التى ترف
ساهرة على الجثمان .

وعندما يصوغ حجازى سينيته، فإنه يواصل جدله
الحى مع الموروث الشعرى حين يستحضر سينتى البحرى
وشوقى. وإذا كان قد تخير التصدى لمطلع قصيدة البحرى :

صنت نفسى عما يدنس نفس

وترفعت عن جدا كل جبس

فإنه لا يتوقف عند مطلع سينية شوقى :

اختلاف النهار والليل ينسى

اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

وإنما هو يتخير - استجابة منه لحال البعاد ومقام
الاغتراب - الموضع الذى يلائمه وأبيت الذى يعنيه :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه

نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

إن حجازى يفاجئنا فى سينيته بأنه لم يرحل عن
مدينته، لم يرحل سوى فيها، فهل كان بحثه الدامى عنها،
وجهاً من وجوه مأساة سيزيف؛ أى أن عودته - التى تبدت لنا
حدثاً خارجياً - لم تكن سوى إعادة اكتشاف له ولنا، فهو
مقلل بالوطن أينما سافر، مسكون بالنار حيثما ارتحل، الوطن
معه وفيه وبه :

يارفيقى

فانشرا على البلاد قميصى

وأديرا على المنازل كأسى

«وطنى

ما شغلت عنه»

وما بعث دماءً

«صنت نفسى

عما يدنس نفسى»

فاكشفى هذه السحابة عن وجهك النقى

أنا العاشق المقيم

مغنيك

حملت الاسم العظيم

ولم أرحل سوى فيك

فهل آن أن نفى لظل

وتنجلي بعد لبس ؟

أصدقائي همو همو ،

وسواهم كما علمت

ولن أمزج الطهور برجس

ويدي في يد التي خبأتني في صدرها

وبنت لى

من سرها في المنافى قصرا

وأورت سنانى

ونورت لى حبسى

هل تذكرنا عبارته «أصدقائي همو همو» بمقولة

العقاد عقب خروجه من سجنه بعد اتهامه بالغيب في الذات الملكية :

عدائي وصحبي لا اختلاف عليهمو

سيعهدنى كل كما كان يعهدا

إن المغنى الذى يحمل الاسم العظيم ويتوق إلى أن يفنى لظل، ويتحدث عن المنافى، لا يفوته فى مقام هذه الجدلية الوجودية مع البحترى وشوقى أن يتكى إلى بعض صور هذا الموروث الشعرى عندما يصوغ وجه هذه الحبيبة:

الوطن والانتماء والمأوى ويقول :

وأورت سنانى

فيحبنى صورة الفارس الذى يصيح:

هل من مبارز وينادى الأبطال والأقران!

هذه الجدلية الحية مع الموروث الشعرى فى شعر حجازى، تكشف لنا عن بعض قسمايتها وملامحها الفنية من خلال صورة « الفارس » التى تمتد على مساحة واسعة من خارطته الشعرية، وهو دائما فارس وحيد مستنفر، يجلجل بصوته وإيقاع سلاحه فى الساحة، ويحول لغته الشعرية إلى قذائف وطعنات وحراب، يقول فى دفاع عن الكلمة :

فرسى لا يكبو

وحسامى قاطع

وأنا ألج الحلبة

مختالا ، ألج الحلبة ، أثنى عطفى

أتلاعب بالسيف

لا أرتجف أمام الفرسان!

ويختتمها بقوله :

لكننا .. نحن - الفرسان الجوعى -

سنظل على الخيل ، نشد اللجم إلى العصر الآتى

أو نسقط فى الحلبة صرعى.

هل هى روح الشعراء الصعاليك تجسدت فى شاعر الحدائث، وجعلت جوعه إلى الحرية والصدق والعدل معادلا موضوعيا لشرط الصعلكة عندهم، وهو شرط أبدي، لا يفتأ يشحن النفوس بطاقة التمرد والخروج على تقاليد القبيلة والمجتمع، من أجل رد الحقوق لأصحابها، رد الأرواح المغتربة لضافتها وشطآنها؟

فى قصيدتيه « طلية » و « طردية » ينفس المجال، بصورة أكثر تجسدا فى البنية الشعرية عند حجازى، لهذه

الجدلية الحية مع الموروث الشعري. إن استدعاء صيغة النداء
بالمثنى التى بدأها امرؤ القيس منذ صاح صيحته الأولى

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

والمزج بينها وبين اللحظة الوجودية المشعة فى حركة
المتنبى وتعلمله واندفاعه، يتيحان لنا مجلى جديدا يتسق مع
سوابقه :

يا صاحبيّ قفا ،

فالشمس قد رجعت

ولم تعد بغد

.....

ياصاحبيّ

أخمر فى كؤوسكما..

أم فى كؤوسكما هم وتذكّار !

إن هذه الطللية الباريسية تعيد غرسه فى قرينه المصرية
النائية، لكن دخانها لا يزال يقتفى دمه، وأجنحة طيورها
المرفرفة، بل إن ذئب القرية أصبح بعض عناصر هذه الصورة
الشجية التى تساعد فى جلائها كؤوس الهم والتذكّار :

هذا دخان قراها يقتفى دمنّا

وملء أحلامنا زرع ، وأجنحة

وملء أحلامنا ذئب نهش له

نسقيه من كأسنا الداوى ،

ونساله عنها ،

وننهار ..

وهو فى « منتصف الوقت » قادر على استدعاء تلك
الجدلية الحية مع الموروث الشعري مرة أخرى، وتحمل
القصيدة عناصر اغترابها، وتفصح فى مقاطعها عن شجن
الظلام الذى يعتري الروح، وعن مدن الغياب التى يوغل

الشاعر فى ظلماتها، ومن خلال الغياب تتشكل علامات
الموروث، لتصبح بقينا وحضورا :

خذيْنى يا قطاة

ورفرفى فى الطلح والأثل

لدينى من سرابك مرة ثانية

أو بددينى ، واقطعى حبلى

أرى بلدا غريبا

لم أشاهد مثله منفى . ولا وطننا

ولا أعلم كيف اتخذته أمة سكنا

وهو فى قصيدته « طلل الوقت » لا يأخذنا إلى الصورة
التقليدية المتكررة للطلل فى الشعر العربى أثرا يتشبث بالمكان،
وإنما يحملنا إلى قضاء آخر، يتمثل فيه طلل زمانى، بعد أن
شاخ الزمان وهرم وتبدد وتسرب، ولم يبق منه إلا صورة
الطلل :

طلل الوقت

والطيور عليه وقّع

شجر ليس فى المكان

وجوه غريقة فى المرايا

وأسيرات يستغثن بنا

شجر راحل

ووقت شظايا

هذا الوقت « المتشظى » نذير بالغياب، والطيور « الوقّع »
تنعى شجرا راحلا لم يعد له وجود، والتكثيف الشعري الهائل
يجعل من الكائنات - الوجوه الغريقة - خليطا من الشجر
والوجوه والأسيرات، فتبثق دلالات الموقف الشعري الذى
يتسع للذاتى والوجودى والقومى، خاصة أن كلمة « بنا »
تعمق دلالة الحضور الواعى للمطلين على المشهد، حيث
تصلهم صيحة الاستغاثة، لكن « الطيور الوقّع » لا تتركنا

ومعاناة فقد الحيلة والاستسلام لتزف الكبد التى كأنها قد
أصيبت بسنان فارسى، وشتان بين الصورتين !

هذا الحضور الدائم للموروث الشعرى فى شعر
حجازى، وهذه الجدلية الحية فى التعامل معه، تتناجزه
وتجاوزها، قسمة فارقة فى قسمة الصيغة الشعرية التى أبدعها
الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى وهى قسمة تتطلب
دراسة عميقة متأنية، تجلوا ركائز هذا الحضور الدائم للموروث
الشعرى فى وجدانه، والاتكاء عليه بتعبير حجازى نفسه،
وتفسر لنا بعض جوانب هذا الاستهواء الطاغى لشعر حجازى
وفعله فى نفوسنا، ربما لأن صبغة عربية صافية تكسو أديمه،
ربما لأنه لا يوقعنا - شأن حدائث شعرية أخرى - فى
الإحساس بأن ما نطالعه هو شعر مترجم أكثر من كونه نسيجا
عربيا أصيلا، ربما لأن خيط الاستمرار والضرورة فى نسيج
القصيدة العربية يظل فى شعر حجازى - بالرغم من
الاختلاف والتجاوز والمغامرة - قائما ومذكرا، وربما لأن هذه
الجدلية الحية مع الموروث الشعرى هى التى أعطت شعر
حجازى خصوصيته على المستويين الوجدى والفنى،
وعصمت شعره من الهشاشة والركاكة والإغراب محتفظة له
بجوهر مائته، ونفاذ كيميائيته، وفعله، الباقي والمشع .

لطللية حجازى الزمنية فقط، وإنما هى تستحضر - من باب
الجدلية الحية مع الموروث - الموقف الوجدى الذى عاناه
الشاعر الأموى (ذو الرمة) الذى توفى سنة مائة وسبع عشرة
هجريه، وقد كان مشهورا بحبه لمية، وهو يقول :

مِية مالى حيلة غير أننى

بلقط الحصى والخط فى الترب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيدته

بكفى والغربان فى الدار وقّع

كان سنانا فارسيا أصابنى

على كبدى لوعة البين أوجع

إن كلمة « وقّع » تهىء مدخلا لهذه الجدلية الحية
بكل ظلالها وتداعياتها اللغوية والإيحائية، لكن طيور حجازى
فى طلل الوقت تتأسن وتفرق وتستغيث فى الوقت المنشطى
والشجر الراحل، بينما الغربان التى استحضرها ذو الرمة تقع
فى الدار على أرض حقيقية، وتخط كفاه وتمحو فى ترب
حقيقى، واللحظة الشعرية مشحونة بشجن الذكرى والانتظار،



المحارب ضد الحكيم

العالم الدلالي الفردي
والمرسلون الكوزمولوجيون
في كائنات مملكة الليل

هايدى تويل*

الاحتفاء بالفائدة التي نتجت من هذا العلم الإنساني الوليد، فإنه ينبغي أن نأسف لوجود عديد من الدراسات التي تدعى الانتماء إليه بينما هو في الحقيقة براء منها. وعندما نقرأ بعضاً من هذه الدراسات يخالجننا انطباع بوجود «وصفة جاهزة» كالآتي: جرعة مشبعة من المصطلحات الفنية المعقدة - توابل من الرسومات التوضيحية - قدر ملعقة كبيرة من الملفوظات «السردية» - مزج الجميع للحصول على مربع سحري يفترض فيه تلخيص النص. وهكذا يمكن تحويل أية دراسة إلى تحليل سيميوطيقي.

من حسن الحظ أن المسألة أكثر تعقيداً من ذلك، فالاحتفاء باستعارة بعض المصطلحات المهيبة من السيميوطيقا لا يصنع باحثاً في هذا العلم. ومع ذلك، نستطيع أن نتساءل - وهذه ظاهرة تستحق وحدها دراسة - عن السبب الذي يدفع هذا الكم من الدراسات الجادة إلى التزيين بما لا يلائمها، بينما يمكنها أن تكسب الكثير، وبالتحديد لأنها دراسات جادة، إذا ما استغنت عنه.

خلال هذه السنوات الأخيرة، وبفضل الإنجاز العظيم الذي تم على أيدي علماء السيميوطيقا من جميع الاتجاهات - وبالتحديد أولئك الذين يندرجون تحت ما أطلق عليه اسم «مدرسة باريس» L'école de Paris - فرضت السيميوطيقا نفسها شيئاً فشيئاً بوصفها علماً جديراً بهذه التسمية. وفي مجال التحليل الأدبي بشكل خاص، سمحت هذه السنوات العشر الأخيرة بتحقيق تقدم ملحوظ جذب إلى علم السيميوطيقا باحثين في تزايد مستمر، فقد أصبح من النادر اليوم أن نجد دراسات أدبية لا تعتمد اعتماداً ظاهراً، بدرجة أو بأخرى، على السيميوطيقا. وإذا كان لا يسعنا إلا

* باحثة في علم السيميوطيقا ومحاضرة بالمعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق. ترجمة: نورا أمين - قاصة ومعملة بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة.

والتركيب اللغوي، لكنه أيضاً لا يتبع مبدأ ت. س. إليوت القائل بأنه ينبغي على «الشاعر أن يستقي مادته في لغتها الأصلية كما يتكلمها الناس من حوله». فكلمات حجازي المستوحاة من الحياة اليومية تجتمع لتشكل «كلمات شعرية» جديدة، كما يتكون معنى شامل لقصيدته من جراء تلاقي التشبيهات الغريبة أو المألوفة. وتحت هذه القصيدة على التأمل أكثر مما تحت على الحلم، ودون أن تكف عن سحرنا. إنها تطرح مشكلات متعددة على باحث السيميوطيقا ليس هنا مجال حصرها، ربما لذلك كان من الحكمة اختيار نص آخر يتيح تحليلاً ذا فرص أكبر في النجاح، إلا أن اختيارنا هذا كان يرجع بقدر ما إلى الصدفة، وبقدر آخر إلى الصعوبات ذاتها التي يفرضها، لذلك فنحن نقبل مقدماً كل النقد الذي سوف يثيره هذا الاختيار لديكم.

٢ -

مع الأخذ في الاعتبار بالإطار الذي ننطلق منه، إذ لم يكن من المطروح تحليل جميع قصائد (كائنات مملكة الليل) تفصيلاً، لاسيما أن التعامل مع نص طويل عادة ما ينتج عنه مجرد إحاطة سريعة بالعمل لا تشبع عالم السيميوطيقا، بل إنها تحرم القارئ غير المتخصص حقه في أن يحصل على تحليل دقيق ومكتمل للعمل يسمح له بتكوين وجهة نظر فيه ويحميه من الانطباعات السيئة المتسرعة التي تنتج عن مواجهته بسلسلة من البديهيات التي تقف عند هذا الحد. من هنا، وجدنا الحل الوسط الذي تبنيناه حيث وقع اختيارنا على الانطلاق من قصيدتي «خطبة لوسياس الأخيرة» و«بحارة ماجلان»، وذلك وفقاً للمعايير التالية:

- تعتبر هاتان القصيدتان قصيرتين نسبياً (كل منهما تتكون من خمسة عشر بيتاً) وتسمحان بتحليل تفصيلي، يتيح للنتائج التي سوف نتوصل إليها الاستناد إلى قاعدة قوية.

- تشكل هاتان القصيدتان وحدة داخل ديوان (كائنات مملكة الليل)، لاسيما أن اجتماعهما تحت عنوان واحد وشامل - هو «جريكيا أو الساعة الخامسة»^(٣) - يشير بوضوح

من هنا، فإن العلوم - من الرياضيات إلى الفيزياء، ومن علم النبات إلى علم اللغويات إلى السيميوطيقا - لم تستطع نهائياً أن تصوغ لغة شارحة خاصة بها، مع أن هذا الأمر يصلح قاعدة عامة لقياس التقدم الذي حققه هذا العلم أو ذاك، خلال المصطلحات التي يختص بها الموضوع المراد دراسته. إن أية لغة شارحة ذات هم علمي تتكون من مصطلحات، لا يتم تعريفها فحسب وفقاً لمعنى أحادي، وإنما أيضاً بأسلوب متعدد، وفي كلي من الحالتين ينتمى التعريف إلى مفهوم أو إلى عملية محددة جيداً. وما لا شك فيه أنه خلال عقد الستينيات المزدهر قد حدثت فوضى من المصطلحات، سبقت مولد السيميوطيقا وسمحت للجميع بإطلاق خياله. إلا أنه منذ عام ١٩٦٦ دعا جريماس في «علم الدلالة البنيوية» إلى التعامل مع الأمر بدقة علمية معطياً المثال الذي يجب احتذاؤه في كتابه الصادر عام ١٩٧٩، بعنوان (السيميوطيقا، قاموس منقح لنظرية اللغة)^(١) بحيث وقف على منجزات هذه النظرية مؤكداً ضرورة أن يلزم بها جميع من يعلنون انتماءهم إلى السيميوطيقا.

لقد حاولنا الالتزام بهذا الشرط في الدراسة التالية، حيث ستجدون جرعة لا بأس بها من المصطلحات الفنية ومن الرسومات التوضيحية ومربعين سيميوطيقيين؛ أحدهما للإشارة إلى العالم الدلالي الفردي في (كائنات مملكة الليل)^(٢)، والآخر للإشارة إلى المرسلين الكونيين، لاسيما أن هناك صلة واضحة بين كل من الاثنين. وقد حاولنا إعطاء القارئ نبذة عن مجموع المعطيات التي قادتنا إلى هذا الاختزال، وإلى هذه الرسومات التوضيحية. أما المصطلحات المستخدمة فيما يلي فمعانيها تستند إلى قاموس جريماس الذي سبق أن ذكرناه.

١ -

يدعو اختيار (كائنات مملكة الليل) لأحمد عبد المعطى حجازي إلى النقاش. ولنقل إنه ربما كان من الأيسر إن نتخذ لدراستنا نصاً أسهل، ومع ذلك فنحن لا نقول إن نص حجازي يطرح مشكلات في الفهم على مستوى الكلمات

إلى وجود صلة عميقة تربطهما على مستوى الدلالة، رغم الاختلاف الظاهري.

١ - نص القصيدة الأولى:

خطبة لوسياس الأخيرة

- (١) كان لوسياس(*) على سجادة البهو قتيلاً
- (٢) هذه خطبته الأولى
- (٣) التي تَوَجَّ فيها بامتشاق السيف أغنياته للحق،
- (٤) لكن بعد أن فات الأوان
- (٥) سقط السيف من الكف التي كم رَفَرَتْ
- (٦) فوق رؤوس الناس بالحكمة!
- (٧) في الستين يا لوسياس
- (٨) لن تحسن تلك المهنة الأخرى
- (٩) ولو صرتَ اشتراكياً
- (١٠) وقاسمتَ أرقاءَ أثينا الخبزَ والخمرَ
- (١١) وهل كنتَ أخذتَ القصرَ بالسيفِ
- (١٢) لكي تمنعَه بالسيف؟
- (١٣) لا بأس إذن
- (١٤) أن يقتلَ الجندُ خطيباً
- (١٥) تحت سقف البرلمان

١ - ١ مشكلات التقطيع:

لا يشكل تقسيم نص ما إلى مقاطع هدفاً في حد ذاته، كما نعرف، فالأمر متعلق هنا، ببساطة، بتحديد عدد ما من العلامات التي تسمح على المستوى الظاهري بتبني موقع استراتيجي مفيد للتحليل بهدف الإلمام بالتنظيم الأساسي الكامن في النص. لذلك، فإن التقطيع هنا ليس إلا نقطة انطلاق نلجأ إليها لعجزنا عن التعامل مع النص دفعة واحدة، لاسيما أن القصيدة المطروحة طويلة ولا يمكن عرض مجمل الترابطات والتقابلات التي تتسابق فيها لتوصيل المعنى

- لا تطرح القصيدة الأولى أية مشكلة على مستوى الفهم، مما يسمح لنا بالتعامل مباشرة مع ما تقدمه إلينا من معطيات. أما القصيدة الثانية فتختلف كلياً عنها، بل إنها الأفضل تمثيلاً لقصائد الديوان في مجملها من هذه الناحية؛ أي أنها تقدم إلينا كلمات وعبارات بسيطة إلا أنها تبدو محرومة من أي معنى مباشر وظاهر. وربما كان الموقف الصعب لطلبنا لزاء هذا النمط من القصائد هو الذي يحثنا على أن نبرهن بأن القراءة السيميوطيقية المتجانسة المستندة إلى نتائج دراسة القصيدة الأولى تستطيع أن تسمح لنا بطرح دلالة ما متجانسة بدورها مع نص كان يبدو للوهلة الأولى مستعصياً على الفهم.

- وأخيراً، فإن القصيدتين قد تمت ترجمتهما إلى اللغة الفرنسية^(٤) مما سمح لباحثي السيميوطيقا بمتابعة التحليل - الذي سنقدمه لها - على الأقل جزئياً؛ لأن أفضل ترجمة ممكنة تفقد أية قصيدة قدراً من ثرائها، كما سمح بتقييم النتائج المرجوة من السيميوطيقا عند تطبيقها في مجال ثقافي، وإن كانت إمكاناتها، بوصفها علماً، لم تستثمر كاملة بعد.

لن تتم الإشارة إلى بقية قصائد هذا الديوان إلا بعد الانتهاء من تحليل القصيدتين، وتأسيساً على تحليل عميق كنا قد قمنا به لهذه القصائد. وتشكل قصائد هذا الديوان - في رأينا - تنويعات على تيمة واحدة تتبع كلها من العالم نفسه. وقد راعينا رغم ذلك ألا نهمل المشكلات القائمة هنا وهناك والتي من شأنها أن تزعزع استنتاجاتنا. وهكذا التزمنا بالأول نقد نتائجنا في هذه الدراسة بوصفها قاطعة، ذلك أنها بحاجة للمراجعة في ضوء قصائد أخرى لحجازي (وخاصة ديوانه) ولشعراء معاصرين آخرين.

* خطيب وسياسي إغريقي.

الشامل. بيد أن التقطيع عامة لا يجب أن يستند إلى معايير من خارج النص (كالتقسيم المعتاد إلى ثلاثة مقاطع، أو كالحديث الشخصي)، وإنما إلى عناصر يقترحها النص نفسه ويربط بينها. من هنا، فإن المعايير الواجب اتباعها في ذلك سوف تختلف مع كل، إلا أنها سوف تتحدد وفقاً لهذا النص الذي سوف يجرى تحليله. ونضيف، في النهاية، أنه كثيراً ما يمكن - في الشعر كما في النثر - إجراء عدة تقطيعات للنص الواحد. وفي هذه الحالة فإن جدوى التقطيع الذي وقع عليه الاختيار لن تقاس إلا بعد الانتهاء من التحليل، أو بعبارة أخرى سوف تقاس بمدى قدرتها على إدماج مجمل العناصر السديدة في التحليل، وعلى الإحاطة بتواصلها.

١ - ١ - ١ تقطيع القصيدة

فيما يختص بقصيدتنا، يمكن إجراء تقطيع أول استناداً إلى التقابل:

الجملة الفعلية × الجملة الاسمية

في حقيقة الأمر، إن الجمل الاسمية الوحيدة في القصيدة - من وجهة نظر علماء النحو العرب (بل وربما أيضاً من وجهة نظر الحديث اللغوي للشاعرين؟) - تقع في الأبيات الثاني والسابع والثالث عشر وحدها، مما يحدد لنا معياراً مهماً في التقطيع، خاصة إذا ما عرفنا أن هذه الأبيات تقدم في كل مرة فاعلاً [دالياً] مختلفاً عما سبقه في مجموعة الأبيات التي توالى من قبل. فالبيت الأول مثلاً له فاعل كائن بشري عاقل (لوسياس - اسم كان)، وفي الأبيات من الثاني إلى السادس (باستثناء ضمير الهاء المضاف في «أغنياته» بالبيت الثالث والعائد على لوسياس) نجد الفاعل غير عاقل («خطبة»، «أوان» و«سيف» في البيت الخامس). وفي الأبيات من السابع إلى الثاني عشر يعود إلى الفاعل العاقل (لوسياس) منتقلين من التعامل معه بضمير الغائب إلى ضمير المخاطب. وفي النهاية، في البيت الثالث عشر، نجد من جديد فاعل غير عاقل [بائين]، لكن سرعان ما يليه (في البيت الرابع عشر) فاعل بشري عاقل مذكر («الجند») كما حدث في البيت الثالث.

هكذا نحصل على أربعة مقاطع ذات أطوال غير متعادلة (البيت الأول/ من البيت الثاني إلى السادس/ من البيت السابع إلى الثاني عشر/ من البيت الثالث عشر إلى الخامس عشر). ويصبح علينا أن نتأكد مما إذا كانت هناك معايير أخرى تسمح بتطوير هذا التقطيع. ليس من أجل أي سبب جمالي ما، وإنما من أجل الهم الوحيد في الإمساك بالنص بأفضل طريقة ممكنة. وفي الحقيقة، إنه عند فحص المقطعين المحورين، وهما الأطول، نتوصل إلى استنتاج أن البيت الرابع يبدأ بحرف الاستدراك («لكن») الذي يفصل ما قبله عما بعده ولا يتكرر في القصيدة، كما أننا نلتقي قبل هذا البيت وبعده بمضاف ومضاف إليه في هذه الأبيات وتلك، مما يسمح بتقسيم المقطع الثاني كالآتي: البيتين الثاني والثالث، ثم البيت الرابع، ثم البيتين الخامس والسادس. أما المقطع الثالث فيتكون من جملتين، إحداهما للإيجاب (من البيت السابع إلى العاشر) والأخرى للاستفهام (البيتين الحادي عشر والثاني عشر)، ويمكن تقسيم كل منهما إلى عبارة أساسية وعبارة منحة ليحدث تقابل بين جملتي المقطع، من زاوية أزمنة الأفعال (زمن المستقبل × زمن الماضي التام). ومن الملحوظ أن هذا المقطع الثالث - المتفرد أساساً بالنسبة إلى بقية القصيدة بسبب ظهور ضمير المخاطب فيه - يحتويه إطار من علامتي تعجب في المقطع الذي يسبقه وذلك الذي يليه.

وتسمح عناصر أخرى بلا شك بتطوير هذا التقطيع، إلا أننا سنكتفي بما توصلنا إليه - خاصة ونحن أمام قصيدة قصيرة - كي نعتمد عليه؛ بوصفه تصوراً أولياً لبناء النص ونبدأ في تحليله متطرقين في اللحظة المناسبة إلى تحليل العنوان أيضاً وإلى تحليل الإشارة التوضيحية التي يحويها والتي تكسر البنية الخطية في القصيدة.

المقطع الأول: البيت الأول.

المقطع الثاني: من البيت الثاني إلى البيت السادس (مقسم إلى ثلاثة أجزاء: البيتين الثاني والثالث - البيت الرابع - البيتين الخامس والسادس).

المقطع الثالث: من البيت السابع إلى البيت الثاني عشر (مقسم إلى جزئين: من البيت السابع إلى البيت العاشر - البيتين الحادي عشر والثاني عشر).

المقطع الرابع: من البيت الثالث عشر إلى البيت الخامس عشر.

١ - ٢ المقطع الأول: الفصل

١ - ٢ - ١ اسم العلم

في هذه الجملة الفعلية المكتملة، يظهر «فاعل» أول محددًا باسمه: لوسياس. وقد التقينا بهذا الاسم من قبل في عنوان القصيدة ملحقًا بإشارة إلى الهامش الذي يعلمنا بأنه خضيب وسياسى إغريقى. وبالطبع، ليس من الصعب التعرف على هذه الشخصية التاريخية، إلا أننا مازلنا نجهل - حتى هذه اللحظة من الدراسة - المعطيات المرتبطة بها من خارج النص، وسوف يتعين علينا، فيما بعد، الرجوع تفصيلًا إلى مشكلة المرجعية شبه الحاضرة، ليس فحسب في القصائد الأربعة لـ «جرنيكا» وإنما أيضًا في مجمل المجموعة الشعرية. وللأسباب نفسها، سوف نتظاهر بأننا لم نقرأ بعد الهامش الموجود أسفل صفحة النص والمشار إليه في العنوان - ذلك أنه يطرح مشكلة خاصة بوضعه الذى يختلف طبعًا عن وضع العنوان ونص القصيدة - بيد أننا سوف نلتزم بالتعريف الشائع لاسم هذا العلم الذى يظل فارغًا من المعنى، ودون دلالة، إلا وفقًا للسياق الذى يوجد فيه؛ أى أننا سوف نضع جانبًا السياق الأشمل في هذه المرحلة - وهو مفهوم بالطبع - بهدف الاقتراب أكثر من مشكلات النص.

١ - ٢ - ٢ المواجهة:

في البيت الأول نتعرف على شيئين عن لوسياس:

- أنه مات ميتة عنيفة («كان قتيلًا»).

- أن جثته مسجاة («على سجادة البهو») حيث قُتل وفقًا للصيغة المختارة للعبارة.

وتستحق هاتان المعلومتان فحصًا أكثر عمقًا كى نعرف ما تنطويان عليه.

في الحقيقة، إن النص بمجرد قوله أن «لوسياس» قد قُتل يقدم لنا موته بوصفه مترتبًا على مواجهة مع «فاعل»

آخر - هو القاتل الذى لا نعرف عنه حتى هذه اللحظة سوى وظيفته/ القتل/ - تلك المواجهة التى خرج منها هذا الأخير منتصرًا. بيد أن تسلسل هذه الملفوظات الثلاثة: «مواجهة»، «سيطرة» (ويمكن اختصارهما في شكل ثنائية/ المسيطر عليه/ X/ المسيطر/)، و«مترتب عليهما»، تلك الملفوظات التى لا يمدنا النص هنا سوى بعنصرها الأخير (الذى يتيح تحفيز العلاقة بين العنصرين السابقين عليه)، هذا التسلسل يعرف التنظيم الداخلى للتجربة، أى يعرف واحدًا من العناصر المكونة للخريطة السردية لذات - فعالة ما. ويبقى أن نعرف التجربة التى نتعامل معها هنا من هذه الخريطة (هل هى المرحلة التوصيفية أم المرحلة الحاسمة أم المرحلة التمجدية؟)، فإذا رجعنا تحديدًا إلى البيت الأول عرفنا أن الأمر يتعلق غالبًا بالمرحلتين الأخيرتين، سواء بسبب «المواجهة» مع الفاعل - المضاد (المرحلة الحاسمة) أو بسبب التصديق فى شكل نمط أشبه بـ «عقاب الخائن» (المرحلة التمجدية) والذى سيكون هكذا ناجمًا عن لوسياس بوصفه مرسلًا، وسيسمح - بالتالى - بخرق العقد الأصلى، أو بسبب تجربة تأليفية تجمع عنصرين فى عنصر واحد. وأيًا كان الأمر - لأنه لا يجب أن نتعجل التحليل - فإن هذه المعطيات تسمح لنا برفع لوسياس إلى مرتبة ذات - فعالة يتم استثمارها فى خريطة سردية فشل تحقيقها، إما بسبب نقص فى التوصيف من جانب الفاعل الذى جعله عاجزًا عن الخروج منتصرًا من التجربة الحاسمة، وإما بسبب نقص فى الولاء تجاه مرسله، وإما بسبب الأمرين مجتمعين.

١ - ٢ - ٣ فضاء المواجهة فى المقطع الأول:

تتعلق المعلومة الثانية بالفضاء الذى تمت فيه المواجهة. وتستحق التركيبية الاسمية التى تفيد تحديد هذا الفضاء اهتمامًا ما؛ لأنه من الصحيح أننا هنا بإزاء استعارة شعرية، لكنه من الصحيح أيضًا بالقدر نفسه أن البلاغة - بالنسبة إلى باحث السيميوطيقا على الأقل - ليست مجرد عنصر تزيين بل هى تسهم فى توصيل المعنى. والسؤال الذى يفرض نفسه هنا فى الحقيقة هو معرفة السبب الذى دفع الشاعر إلى اختيار هذه الاستعارة تحديدًا من بين جميع الاستعارات التى

كانت متاحة لديه للتعبير عن فضاء المواجهة (وسوف يستخدم استعارتين أخريين لها خلال القصيدة)، للنظر إلى المسألة عن كثب.

إن الـ «سجادة» هي قبل كل شيء «سجادة الصلاة»؛ أى أنها أداة تسمح بمجرد بسطها على الأرض بالانتقال داخل الفضاء الدنيوى إلى فضاء آخر مقدس يمثل فيه المؤمن أمام الله أثناء قيامه بالصلاة.

أما «البهو» من ناحيته، فيحدد هذا الموضع الخاص بالبيت عامة، والذي يمكن عزله أو فصله على الأقل عن الجزء الخاص بالمعيشة كى يتم فيه الاحتفاء بالضيف. إنه، إذن، فضاء ذو وضع خاص يفرض احترام القواعد الخاصة بالضيافة.

هكذا، إذن، يتم الإشارة إلى الفضاء المسجاة فيه جثة لوسياس خلال مفردات تخيلنا بدورها إلى وظائف يتعين على المرء القيام بها: لأنه فضاء عقيدة يستحضر ما هو مقدس، ولأنه فضاء حق يمنح فيه المرء لقرينه (أو يتلقى منه) المأوى والحماية. ومن المدهش أن هذا الفضاء يذكّرنا بمكونات «الوظيفة الأولى» لدومبيزيل Dumézil التى تنطوى على السيادة السحرية والقضائية^(٥) والتى تتجسد فى الفضاء الذى يدعى فيه لممارستها. ونحن، هنا، لا نسوق إلا فريضة يمكن للتحليل أن يؤكد أنها أن ينفىها. ومن ناحية أخرى، فنحن لا نسمى لمعرفة أى منهما (القاتل والقتيل) الذى استمر هذه الوظيفة، أو أى منهما الذى انتهك «سجادة البهو» التى تجسدهما مكانياً، ذلك أن الآيات التالية سوف تجيب عن هذا التساؤل.

١ - ٣ المقطع الثانى: الخرائط السردية المساعدة:

١ - ٣ - ١ العقد القضائى:

يبدأ البيت الثانى بحرف الإشارة «هذه» الذى منوضح وظيفته. إن هذا الحرف بمثابة علامة محددة بالنسبة إلى اللفظ، تضع البيت الثانى فى مستوى مختلف عن مستوى تلفظ الآيات الأولى والثالث والخامس والسادس (ونستثنى من ذلك فعل «توج» الذى سوف نعود إليه فيما بعد). ويهدف

حرف الإشارة هذا، فى الحقيقة، إلى خلق إيهام^(٦) باقتران بين مكان - زمان اللفظ، ومكان - زمان الأحداث الموصوفة، واضعاً اللفظ فى دور المراقب؛ ذلك المراقب الذى كان حاضراً فى الخلفية فى البيت الأول، بما أنه قد تمت صياغته بطريقة تفترض ذاتاً متكلماً، قد رأت المشهد الموصوف. إلا أن حرف «هذه» فى البيت الثانى هو الذى يسعى إلى إقناعنا بأن اللفظ والمراقب ما هما إلا واحد. ولهذا الفعل الإقناعى هدف بالطبع، ألا وهو حمل الملفوظ إليه - مثلما هى الحال فى كثير من النصوص - على الاعتقاد بأن اللفظ لا يمكنه إلا أن يقول الحقيقة بما أنه كان شاهداً على الأحداث؛ أى بعبارة أخرى تأسيس عقد قضائى مع المتلقى (أو عقد تصديقى) يضمن صحة الخطاب الملفوظ.

ومن المعارف عليه بالنسبة إلى باحث السيميوطيقا أن كلمة «صحة» لا تحيل إلى مشار إليه خارجى ما، وإنما هى «تقع داخل الخطاب لأنها ثمرة عمليات تصديقه»^(٧). ومن العبث هكذا أن نحاول حمل القارئ على الاعتقاد بوجود اقتران بين المكان - الزمان الذى يقع فيه شاعر فى القرن العشرين، وذلك الذى يقع فيه خطيب من القرن الخامس قبل الميلاد. وسوف نرى، من ناحية أخرى، عندما نتناول مشكلة المرجعية، أن الخطاب التاريخى المرتبط بحياة لوسياس يختلف قليلاً عن الخطاب الشعرى الذى نجده تحت أعيننا. لا يدعونا إذن حرف الإشارة فى البيت الثانى إلى أن نقوم بمعينة متفق عليها حول المرجع التاريخى وخطاب الشاعر، إنما يدعونا إلى تصديق الخطاب نفسه.

١ - ٢ - ٢ الخريطة السردية: الـ / سلام:

فى البيت الثانى، يظهر من جديد مبتدأ آخر: هو الـ «خطبة» التى تتم الإشارة إليها - فى مستوى آخر - بوصفها أداة قيمة تنتمى إلى لوسياس. لننظر إلى الأمر عن كثب: تشير لفظة «خطبة» إلى شيئين فى وقت واحد؛ «خطبة» أو بعبارة أخرى الكلام المقدس، والآخر «الخطاب العام» المرتبط بشكل أو بآخر بتوصيل القيم التى تنظم إدارة المدينة. نجد، إذن، هنا المكونين الأولين للوظيفة

الأولى ديمزيريل، مما يعطى تماسكاً دلاليًا ما للمعطيات التي وصلتنا خلال البيت الأول.

من ناحية أخرى، وسواء كان المراد خطبة أو كان خطاباً دينوياً، فإن الخطبة تفترض وجود فعالين - خطيب ومخاطب، وغالباً ما يكون هذا الأخير فى شكل جمعى - وكذلك وجود أداة قيمة - معرفة قابلة للتوصيل خلال الفاعل الأول أو الثانى. وفى النهاية، فإن أية خطبة تفترض فى الخطيب حنكة أو مهارة، بما أن الخطابة تعنى الأهلية لتشكيل المعرفة التى بحوزته وتوصيلها. إن الخطبة، إذن، أداة قيمة لأنها من ناحية أداة - معرفة أو قيمة أساسية، ولأنها من ناحية أخرى أداة موصلة أو قيمة استخدامية.

وليكتم بعض المعلومات الأكثر تحديداً حول هذين النمطين من القيم التمثيليين فى الآيات الثالث والخامس والسادس خلال كلمة «خطبة»: فى الحقيقة، إن هذه الكلمة تتم استعادتها خلال مركبين لفظيين أكثر اتساعاً يمكن اعتبارهما تعريفاً سياقياً لها:

المسمى	خطبة
التعريف	١ - أغنياته للحق. ٢ - الكف التى كم رفرت... بالحكمة.

وهنا ملحوظة أولى تفرض نفسها: يجعل العبور من المفرد (فى البيت الثانى) إلى الجمع (فى البيت الثالث) ثم إلى مزجهما (فى البيت الخامس)، من الخطبة نشاطاً دائماً للوسياس سامحاً لنا بأن نلحق به هنا الغرض الشعري لدور الخطيب، الذى هو خطيب وسياسى فى الوقت ذاته - بالمعنى النبيل للسياسى من حيث إدارته المدينة الإغريقية - والذى يتم استثماره وفقاً للوظيفة السحرية والقضائية كما لدى دوميزيل.

أما الصور الشعرية نفسها فتعرف الخطبة خلال مكوناتها: القيمة الاستخدامية والقيمة الأساسية. وتظهر الأداة المعرفية التى يوصلها لوسياس إلى المخاطب - فى صورة «الناس» - فى البيت السادس حيث يتم التعبير عنها بكلمتى

«الحق» و «الحكمة». واللفظة الأولى تحدد بلا شك الحق وفقاً للمعنى «الشائع» له، إلا أنها تحيل أساساً إلى حقيقة مقدسة بما أن الحق هو أيضاً واحد من أسماء الله الحسنى. أما الحكمة التى تفيد القواميس المعاصرة، ذات الاستخدام الشائع، بأنها مرادفة للحق والعلم والحلم والعدل... إلى آخره على سبيل الخطأ، فتلعب مثل اللفظة الأولى على المجالين اللغويين المقدس والقضائية، لكن بالتركيز أكثر فيما يبدو على المظهر القضائى (ودون اللجوء إلى تحليل سيميائى يستخرج اللب السيميائى ووحدات المعنى السياقية الممكنة من هذه الوحدة الصغرى). وهكذا نجد أداة قيمة المعرفة المراد توصيلها إلى البشر نفسها متناسبة وفقاً لدور لوسياس، بما أن الأمر يتعلق بمعرفة ما تظم القواعد التى ينبغى أن تسود العلاقات بين البشر والعلاقات بين هذه العلاقات البشرية وما هو مقدس^(٨).

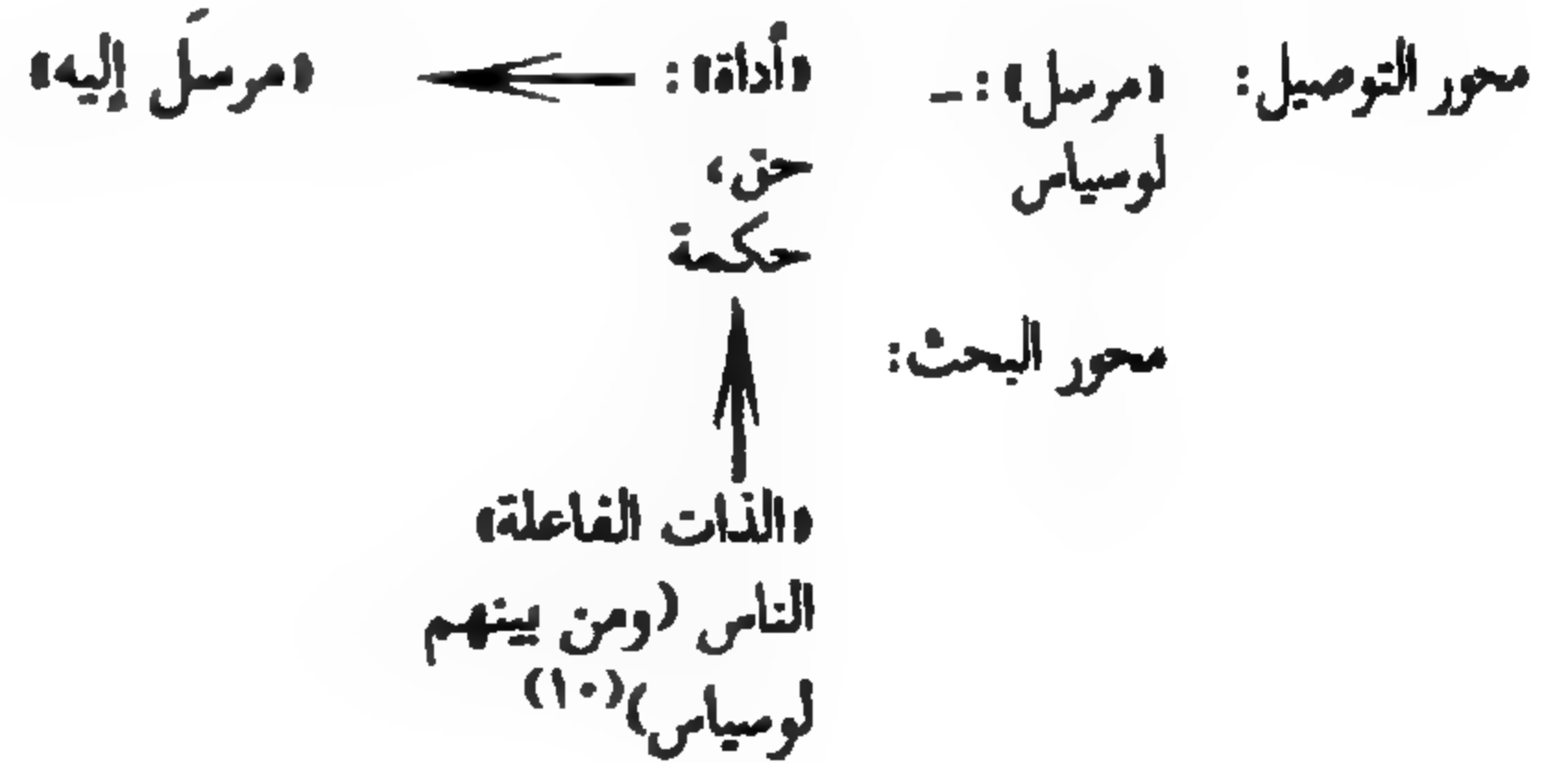
ومن ناحية كونها قيمة استخدامية، فإن الخطبة نجد تعريفها بوصفها حنكة أو مهارة صوتية وإيمائية فى آن، وقابلة للتأثير على أسماع المستمعين / المتفرجين وعلى أبصارهم. وفى الحقيقة، إن الأغنية فى الحضارة العربية تهدف إلى وضع المستمع فى حالة طرب، والطرب كما نعرف، هو حالة إثارة داخلية يمكن وصفها من ناحية بأنها مغبطة وراجعة إلى بهجة مكثفة، ومن ناحية أخرى بأنها قاتمة وراجعة إلى حزن عميق.

أما الصورة المختارة لوصف إيمائية الخطيب، فهى أكثر صعوبة من حيث التحليل إن لم يكن من حيث الفهم. لأنه إذا كانت هذه الكف التى ترفرف فوق رؤوس الناس كجناحي عصفور تثير لدينا تقنية أسطورية كاملة، ومزيجاً من العناية ومن النذر، بل وتقنية شبيهة بالمتنومين المغناطيسيين الحديثين، وهى تقنيات تجمع فيما بينها - ومن بين ما تجمع - بين وظيفة التأثير على المتفرجين. وإذا كانت الكف تثير لدينا هذه التقنيات فلانزال، هنا، عند مستوى الحدس الذى لا يحمل قيمة علمية رغم قيمته الاستكشافية.

ومع ذلك فهناك أمر مؤكد، وهو أن الخطيب يسيطر على جمهوره بما أنه - مكانياً - يوجد فى موقع يسمح له

ببسط يده فوق الرؤوس، وهو موقع يعطيه سمو ما عن مستمعيه. ورغم ذلك سوف نرى فيما بعد، وفيما يتعلق بقصائد أخرى، أن هذه الإشارة المكانية هي في الوقت ذاته مؤشر يعلن فشل لومسياس ويشرحه. وفي الحقيقة، إن الفضاء العلوي عند حجازي هو فضاء خادع؛ فهو فضاء مبهج على المستوى الظاهري الذي يدعو إلى الاعتقاد بتحكم ما وبسيطرة على العالم والأشياء، بينما هو أيضاً فضاء محزن على مستوى الباطن؛ لأنه يمنح سلطة وسعادة وهميتين تقودان إلى الفشل؛ أي أنه فضاء لا يسمح إلا بالسقوط. ويحدث فعل الإنسان دوماً عند حجازي وسيطرته على العالم والأشياء في الفضاء السفلي؛ حيث يستطيع المرء أن يرسخ قدميه في الأرض ويتخذ له - بشكل ما - جذوراً. لكن لنعود إلى حنكة الخطيب التي تنطوي على الأغنية والإيماء والموقع المسيطر، فهكذا نجد إخراجاً كاملاً لمشهد يهدف إلى الاستحواذ على الجمهور بطريقة تجعله مثلياً لرسالة «الحكمة» و «الحق» التي على الخطيب أن يوصلها إليه، كما أن عليه أن يوحى إليه بالرغبة في أن يكون/ حكيماً/ وحقانياً مثله. ومن هنا، فإن حنكة الخطيب هي بالضرورة قدرة على الإيحاء برغبة ما^(٩)، وهي وظيفة خاصة بالمرسل فقط.

يمكننا، الآن، أن نحيط بالخريطة السردية الثانية خلال خطة فاعلية مناسبة تحدد فيها الكلمات، بين علامات تنصيب، الفاعلين بينما الكلمات الأخرى تحدد الفاعلين:



تطرح هذه الخطة مشكلتين، فالمرسل في الحقيقة ليس مرسلًا ساميًا بل هو فرد من مجموع «الناس». لذلك، فهو يقوم وفق ذلك بالدور الفاعلي للمرسل وللذات. ويترتب على

ذلك السماح لنا بأن نفترض خريطة سردية ثالثة تحوي نقاطاً مطابقة لما تم وصفه، لكن من موقع ماضى لسرد السامع. وبعبارة أخرى، كان ينبغي على لومسياس المرور بتجارب سلبية تسمح له بالاستحواذ على قيم «الحكمة» و «الحق» وتجعل منه قادراً على القيام بالدور الفاعلي للمرسل المفوض تجاه الناس عامة وبالنسبة إلى مرسل إليه سامع ما.

في هذا السياق، من الملائم أن نتنبأ بتجارب يمكن أن يكون أي إنسان قد مر بها بهدف الاستحواذ على «الحكمة» و «الحق».

وقبل أن نحل هذه المشكلات التي لا تجد تفسيراً لها إلا في المقطع الثالث من قصيدتنا، نفضل استكمال تحليلنا للبيتين الثاني والسادس.

١ - ٣ - ٣ الخريطة السردية الأولى: ال/ حرب/:

لا يحدثنا البيت الثاني عن خطب لومسياس عامة، بل يحدد، على العكس من ذلك، أن الأمر يتعلق بخطبته «الأولى» مناقضاً هكذا عنوان القصيدة الذي يصف هذه الخطبة نفسها بأنها «الأخيرة». ويبدو لنا من المفيد أن نتوقف برهة أمام هذا التناقض بهدف معرفة حقيقته بدقة.

يتأكد لنا أن الأمر يتعلق بخطبة واحدة خلال ثلاثة عناصر على الأقل: على المستوى المتجلى لنا يقوم البيت الثاني في الحقيقة - باستثناء حرف الإشارة - على بنية العنوان اللغوية نفسها مستبدلاً اسم العلم فقط بضمير أشرنا فيما سبق إلى أنه يعود على اسم هذا العلم نفسه.

- على مستوى السطح فإن الخطبة تنتسب في الحالتين - بوصفها أداة قيمة - إلى ذات واحدة.

- آخرًا، فإن حرف الإشارة «هذه» عندما يحيلنا إلى لحظة التلقظ فإنه يسهم في التقريب بين البيت الثاني والعنوان الذي يتبع منه أيضاً.

هناك، إذن، توصيف متناقض لأداة واحدة.

إننا، هنا، بإزاء عملية تأليفية بما أنها تتيح لنا تأويلها بالقدر نفسه، فى إطار الخريطة السردية الثانية وتأسيساً على تناظر دلالى سوف نطلق عليه، على عكس التناظر الدلالى الأول، وبشكل عشوائى أيضاً/ سلام/ كما لو كان هو عقاب الخائن الذى سيصدق على عدم الاتفاق بين الخريطة السردية للـ/ حرب/ والخريطة السردية للـ/ سلام/ التى كان الخطيب موجهاً لها فى الأصل.

من ناحية أخرى، يتدخل اللفظ فى البيت الثالث من جديد ومباشرة فى الخطاب: وفى الحقيقة إن الفعل «توج» المستخدم لتوصيف فعل لوسياس الحربى يحمل وحدة معنى/ تقدير/ ولا ينبع من فعل وصفى، بل من فعل تأويلى من اللفظ الذى تعلمنا خلال هذه الطريقة إيديولوجيته الخاصة (بالمعنى السيميوطيقى الضيق للكلمة).

ولأن التاج يكرس وظيفة ماء، ويرمز إليها، فإن السيف المشهر يجرى «ليتوج» «الحكمة»، وهكذا يعرفنا اللفظ بشيئين، أحدهما هو أن اجتماع الوظيفتين الأولى والثانية فى يد واحدة يبدو له حدثاً إيجابياً يفيد بأنه من الحسن أن يعرف الـ/ حكيم/ التحكم فى السيف. والآخر هو أن سبب وجود الوظيفة الحربية ينبغى أن يقوم على تكريس الوظيفة السحرية والقضائية، أو بعبارة أخرى أن الخريطة السردية الأولى/ حرب/ ينبغى أن تكون وسيلة لضمان الخريطة السردية الثانية/ سلام/ بدلاً من أن تكون وسيلة لهدمها.

وطالما أن مرسل الخريطة السردية الثانية لا يتفق فى رؤية الأمور مع القاتل الذى يتسمى إلى الخريطة السردية الأولى والذى يظل دوره الفاعلى الدقيق غير محدد بعد، فإن الفعل «توج» يمكن قراءته بشكل مواز، هنا كما لو كان جملة تهكمية مضادة: وفى الحقيقة إن ما يتمناه اللفظ أن يكون تنويجاً يؤدي إلى خلع الخطيب خلعاً قاطعاً بما أنه يؤدي إلى موت لوسياس.

وبمدنا اللفظ بتفسير لهذا الرجوع فى البيت الرابع الذى ينبع - مثل فعل «توج» فى البيت الثالث - من مستوى تأويلى: «بعد أن فات الأوان» - كما يقول - على

ويحل هذا التناقض نفسه بفضل التحديدات التى تحملها إلينا جملة الصلة فى البيت الثالث، لأن هذه الخطبة إذا كانت تستحق فعلياً صفة «الأولى» فذلك لأن لوسياس يربطها بفعل معرفى^(١١) أو بفعل تداولى، ألا وهو استلال السيف سلاح المحارب الأمثل. وهكذا، فهو يخرج من دور الخطيب الذى كان مرسومًا له حتى هذه اللحظة، والذى كان يقوم أساساً على إتاحة معرفة ما، وبعبارة أخرى، واستناداً مرة أخرى إلى دوميزيل، فهو يسعى إلى امتلاك وظيفة ثانية، ألا وهى وظيفة المحارب. بيد أننا نعرف مسبقاً أنه مات بسبب ذلك. إن هذه الخطبة ذات النمط الجديد هى إذن - بالمعنى الدقيق للكلمة - خطبة «أولى» و «أخيرة» بما أنها فريدة النوع.

نعرف، منذ البيت الأول، أن موت لوسياس راجع إلى قاتل ماء، بل إن المقطع الأول من القصيدة يتيح لنا تأويله ببساطة، فى إطار هذه الخريطة السردية الأولى ووفقاً لتناظر دلالى سوف نطلق عليه بطريقة عشوائية اسم/ حرب/ كما لو كان تجربة حاسمة على مدارها يفشل الخطيب بسبب عدم أهليته؛ بما أنه مؤهل لتوصيل «الحكمة» و «الحق» إلى الناس، وليس مؤهلاً للتحكم فى الأسلحة.

لكن هناك أبعد من ذلك، فنستطيع أن نلاحظ أن كل إشارة إلى القاتل تختفى فى البيتين الثانى والسادس، فالسيف يسقط من يد لوسياس كما لو كان ذلك بفعل سحر ما (البيت الخامس)، كما أن الكلمة المختارة فى البيت نفسه لتحديد هذه اليد هى «الكف» وليست «القبضة» كما كان يمكننا أن نتوقع، بل ليست أيضاً «اليد» التى يمكنها أن تحمل وحدة معنى (أو وحدة معنى كلاسيكية؟) / سلطة. ويجرى كل شئ كما لو كانت الوظيفتان - السحرية والقضائية من ناحية، والحربية من ناحية أخرى - غير متكافئتين، وكما لو كان المرسل السامى - ونحن لا نعرف عنه شيئاً بعد سوى ما يمكن افتراضه منطقياً بشكل مسبق - الذى لا يعترف بتواجد هذه اليد نفسها فى هاتين الوظيفتين، يصدق بالسلب على محاولة لوسياس هجر دوره بوصفه خطيباً للقيام بدور الـ/ محارب/.

بمساعدة التقنيات المعتادة لنرى ما العناصر التي تسمح بهذا التعرف شبه التلقائي على تأليف الالفاظ / المخاطب، وهو تأليف يظل شائعاً جداً في كل أنواع النصوص.

بشكل دقيق، وأخذاً في الاعتبار بعدم ظهور أى فاعل جديد في البيت السابع، هناك ثلاثة فاعلين - معروفين أصلاً - قابلين للقيام بدور المخاطب: إنهم القاتل و «الناس» والالفاظ، بما أن لوسياس، من ناحيته، يظل معباً حتى هذه اللحظة للقيام بدور المخاطب. بيد أنه في غياب أى عنصر مؤطر يستطيع الإشارة إلى أن الكلام في البيت السابع مفوض إلى شخص آخر غير الالفاظ، ووفقاً للعقد القضائي المؤسس في البيت الثاني حيث الالفاظ يهدف إلى الإيحاء بأنه مراقب المشهد الذي يوصله، فإن الحوار بينه وبين أحد فاعلي التلفظ يمكن تصديقه، ومن هنا فإن التعرف على الالفاظ / المراقب / المخاطب كل منهم في الآخر، والذي يتم تلقائياً، يفرض نفسه بنفسه.

بمجرد إثبات صحة هذا التأويل، يصبح من الملائم أن نواجه المتربات عليه، لأنه إذا كان الالفاظ هو الذي يحتفظ طوال هذا المقطع الثالث بدور المتكلم، فإننا نجد أنفسنا - بالتوازي مع آلية فصل العناصر التي تؤسس الحوار - أمام وصل ما؛ أى أمام عودة (متخيلة) إلى موقف التلفظ، مما لا يعنى سوى تأكيد محور المخاطب / المخاطب وإثبات مقترن به محور الالفاظ / المخاطب. وبعبارة أخرى، فإنه يوجد خلف ضمير المخاطب في المقطع الثالث مخاطبين، كما أن أسلوب النداء في البيت السابع يتوجه بشكل قاطع إلى الملفوظ إليه: بيد أنه بمنح هذا الأخير اسم لوسياس فإن الالفاظ يهبه - ومن خلاله يهب الناس بشكل عام - ضمناً وبسخاء، صفات الخطيب، ويوحى بأن قدر لوسياس هو افتراضياً قدر جميع الـ / حكماء / . وينتج عن ذلك أن القاتل يجد نفسه، في إيديولوجيا الالفاظ، خارج مجتمع البشر بطريقة بالغة المصادقية، وهي فرضية سوف يتحقق التحليل، فيما يلي، من صحتها.

سحب السيف. وهو تأويل مبهم لأن السؤال المتوقع، هنا، والذي يفرض نفسه، هو معرفة لماذا فات الأوان. ويسمح المقطع الثالث بالإجابة عن هذا السؤال.

١ - ٤ المقطع الثالث: أسباب الفشل

١ - ٤ - ١ إشكالية موقف التلفظ:

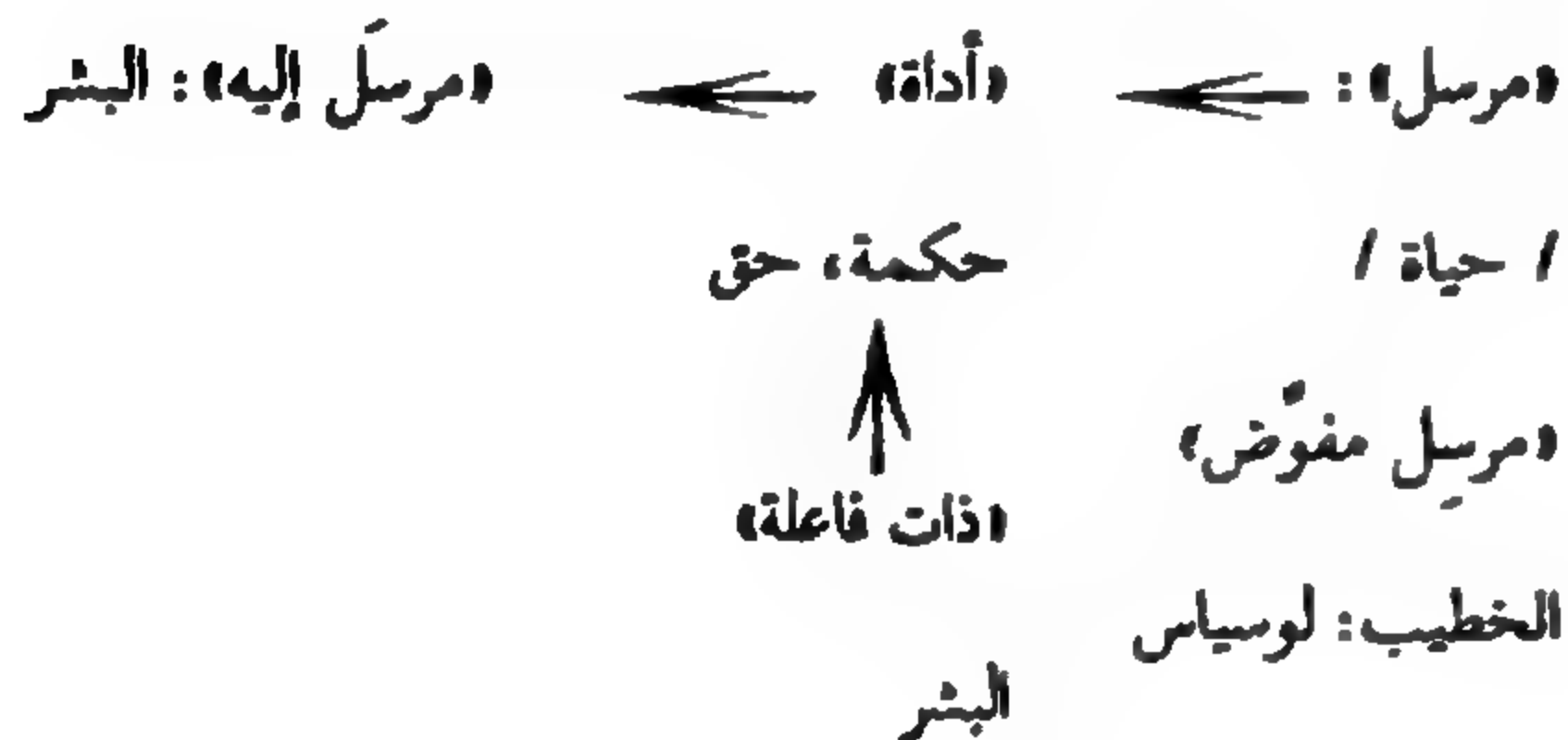
ورغم ذلك فقبل أن نلزم أنفسنا بالعشور على إجابة لهذا السؤال، يبقى أن نحل المشكلة التي يطرحها تأسيس شكل من أشكال الحوار في هذا المقطع الثالث، وهو ما يمكن رصده على المستوى الظاهري خلال استخدام أسلوب النداء والانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب لاسيما أن مثل هذه التغيرات شائعة للغاية في قصائد الديوان مستدعية دوماً الآليات اللغوية نفسها.

تشير كلمة «حوار» في السيميوطيقا إلى انعكاس بنية الاتصال داخل الخطاب الملفوظ، وهو انعكاس يحدث خلال الفصل بين عناصر الموقف التلفظي، أى خلال إدخال فاعلين للتلفظ داخل الخطاب سوف نطلق عليهما كى نميزهما عن لحظة التلفظ المحددة، مخاطباً ومخاطباً^(١٢). ويتعلق الأمر هنا بفصل كهذا، بما أن أسلوب النداء في البيت السابع يضع لوسياس موضع المتحدث إليه المفترض على الأقل، وبما أنه يجبرنا على افتراض وجود مخاطب نتعرفه في شكل الالفاظ هنا تلقائياً. ورغم تلقائية هذا التعرف إلا أنه يبدو لنا من المفيد أن نتساءل عن سبب إمكانه، وما المتربات الناتجة عنه لاسيما إذا أخذنا في الاعتبار أن مفهوم «الحوار» لا يحيط بما يحدث في هذه المنطقة من النص إلا جزئياً، بما أن هذا «الحوار»، بمجرد تأسيسه، يبقى مونولوجاً لا يتحدث فيه المتحدث إليه لوسياس مطلقاً. وسوف يعترض البعض قائلاً إنه لا يمكنه الحديث بما أنه ميت، وهذا اعتراض في محله إلا أن هناك أمواتاً كثيرين يتحدثون في (كائنات مملكة الليل) لذلك فالموت لا يبدو لنا معياراً سديداً أو - على الأقل - كافياً للحكم على فاعل ما بالصمت.

علينا، إذن، أن نبحث عن معايير أخرى لتفسير هذا الانتقال من الحوار البارز والمتخذ شكل المونولوج البسيط

موهوباً قوة جسمانية، وهى الصفة التى تنكرها على الرجل العجوز. وعلى العكس من ذلك، فإن الضعف الجسمانى الذى تنطوى عليه صفة «عجوز» لا يمنع المرء من امتلاك «الحكمة والحق» وتوصيلهما إلى أقرانه، بل إن الأمور تدور كما لو كان المرء لا يمكنه أن يكون/ حكيماً/ دون أن يكون فى الوقت نفسه/ عجوزاً/.

إذا صحت هذه الفرضية فإنها تلقى بعض الضوء على المشكلات التي استخرجناها فيما يتعلق بالبيت الثالث: ومن هنا، فإن المرسل السامى الذى أفسحنا له مكاناً فى الخريطة الفاعلية التى تلخص الخريطة السردية الثانية/ سلام/ يثبت كونه الحياة نفسها أو - بشكل أكثر دقة - الوجود، ويمكن أن نعيد صياغة تلك الخريطة هكذا:



لنبحث الآن فيما ينطوى عليه هذا التأكيـد: من ناحية نجد توصيفاً جديداً هنا للخطيب، وهو أنه قد شاخ، ومن ناحية أخرى فإن هذا التوصيف يؤوله اللفظ كما لو كان من خارج الصفات التي تصنع محارباً جيداً، ومن بين تلك الصفات التي تصنع خطيباً جيداً. وبكلمات أخرى فإنه يمكن للمرء أن يكون/ حكيماً/ و/ عجوزاً/ فى آن، لكنه لا يستطيع أن يكون فى وقت واحد/ عجوزاً/ و/ محارباً. وفى الحقيقة، إنه لكى يتحكم المرء فى السيف - وهو السلاح الذى يجسد الوظيفة الحربية فى قصيدتنا - لابد أن يكون

YVA

ثم فإن السيف يسقط من يدي لوسياس حتى قبل أن يتمكن من استخدامه.

١ - ٤ - ٣ ال/ موت/:

انطلاقاً من هنا، يمكن استنتاج الخريطة الفاعلية التي تشمل الخريطة السردية الأولى / حرب/ : في إطار أن الوظيفة الحربية قد أثبتت أنها غير متكافئة نهائياً مع الوظيفة السحرية والقضائية المفترضة - من ناحية الخطيب - فإنه يصبح على ال/ محارب/ أن ينطلق من نسق قيم مضاد تماماً لذلك الذي يطالب به ال/ حكيم/ : وبما أنه يصنع من القوة الجسمانية - التي بدت في الخريطة السردية الثانية قيمةً مضادةً - هدفاً وحيداً لسعيه، فإنه يقوم هكذا - مقارنةً بالخطيب - بالأدوار الفاعلية للذات الفاعلة المضادة والمرسل المفوض المضاد؛ وإذا كان المحارب يتم تعريفه على مدار القصيدة خلال وظيفته الوحيدة التي تقوم على ال/ قتل/ - مع اعتبار أن البيت الرابع عشر الذي يتخذ فيه المحارب شكلاً إنسانياً تحت مسمى «الجند» لا يحمل في هذا الصدد أى تحديد إضافي - فإن مرسله السامي لا يمكن إلا أن يكون ال/ موت/ :

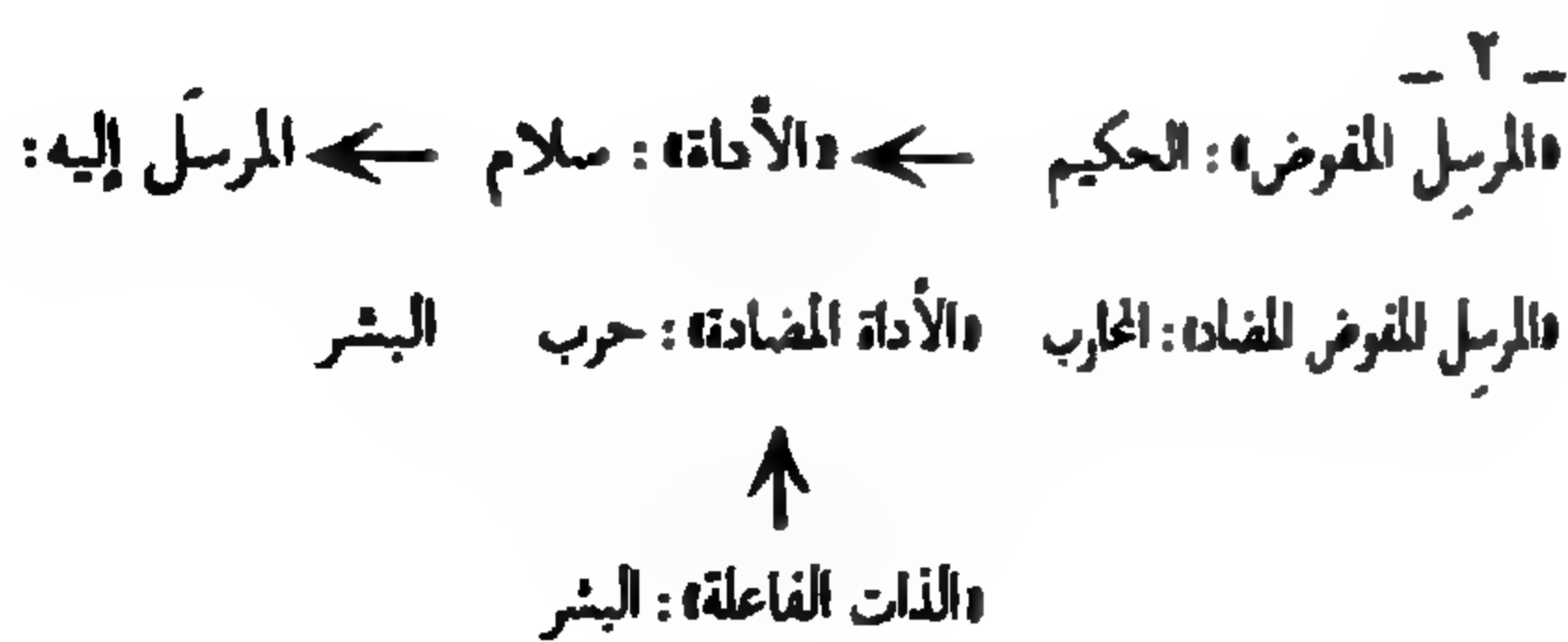
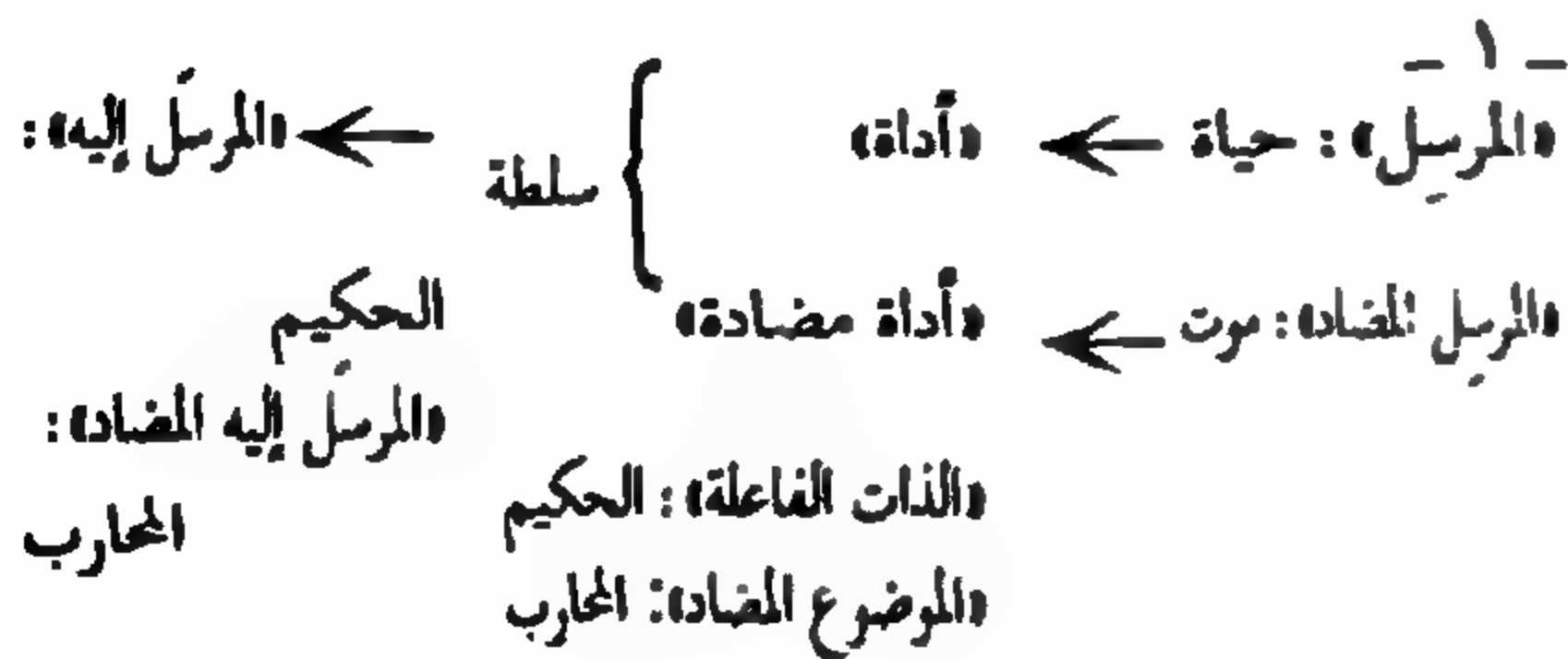


يبد أنه - كما رأينا - لا يمكن اعتبار ال/ حكمة/ ولا ال/ قوة الجسمانية/ بمثابة سعى خالص، حيث إنه من المفترض في كل منهما توصيف الخطيب والمحارب كل على حدة، كي يمكن تأمين حكم البشر: وفي الحقيقة، إن خطر المواجهة الذي يقابل بين ممثلي الوظيفتين ليس إلا سلطة على الممارسة التي تجل لكل من ال/ حكيم/ وال/ محارب/ رؤى متباينة ونقاً لتوصيفاتهما المتضادة؛ فإذا كان

الأمر يتعلق بالنسبة إلى الأول بتحويل الأفراد المشكلين للمجتمع الإنساني إلى أفراد «حكماء وحقانيين»، وتأمين/ سلام/ هذا المجتمع بهذه الطريقة، فإن الثاني يهدف إلى تحويل البشر إلى/ محاربين/ مقترحاً عليهم «القوة الجسمانية» بوصفها القيمة الوحيدة المفترض الوصول إليها، ومحولاً - بالطريقة نفسها - حكم المجتمع الإنساني إلى حالة حرب دائمة.

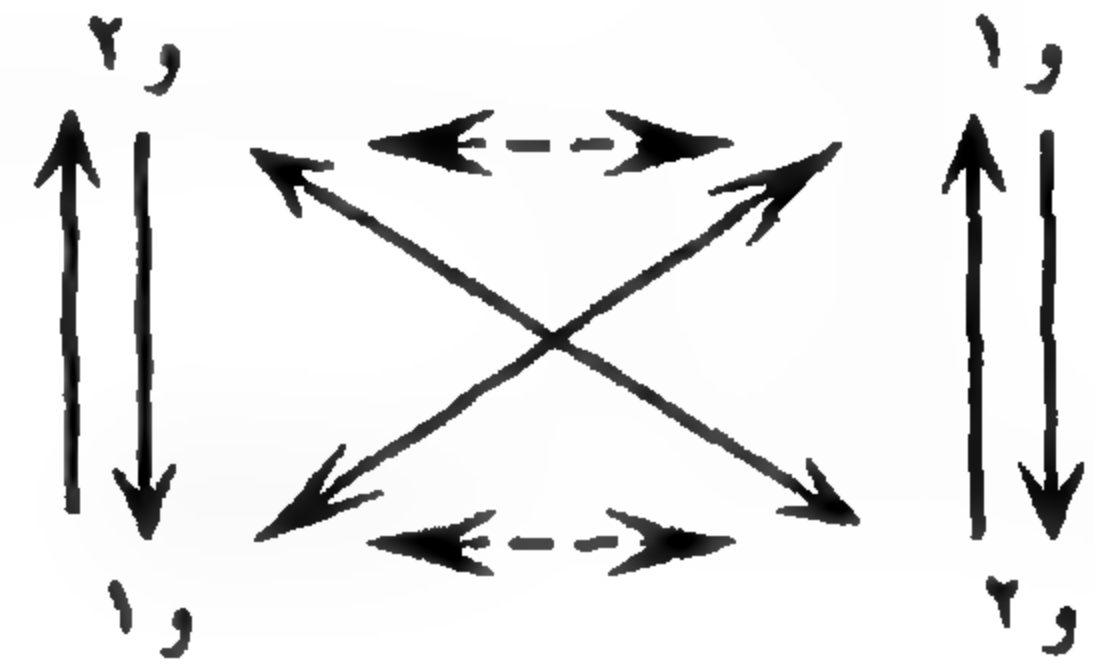
في هذه المواجهة التي تقابل بين كل من المفوضين لل/ حياة/ وال/ موت/، ينتصر ال/ محارب/ على ال/ حكيم/ حيث يجد هذا الأخير نفسه - للأسباب التي عرضناها فيما سبق - غير قادر على الدفاع بالقوة عن القيم السلمية التي عليه أن يؤمن نصرها.

ويثبت أن الخريطة السرية الأولى / حرب/ والثانية / سلام/ بوصفهما خريطتين سرديتين مساعدتين تقوم وظيفتهما الشاملة على توصيف الذات الفاعلة والذات الفاعلة المضادة كل على حدة تأسيساً على الخريطة السردية الأساسية، ألا وهي الاستيلاء على السلطة وممارستها. ومن هنا، تصبح هاتان الخريطتان الفاعلتان ضروريين للإحاطة بهذه الخريطة السردية من حيث إننا نواجهها خلال مظهرها: الاستيلاء على السلطة وممارستها، مع الأخذ في الاعتبار بنيتها الجدلية.



١ - ٤ - ٥ المباحث الكامنة

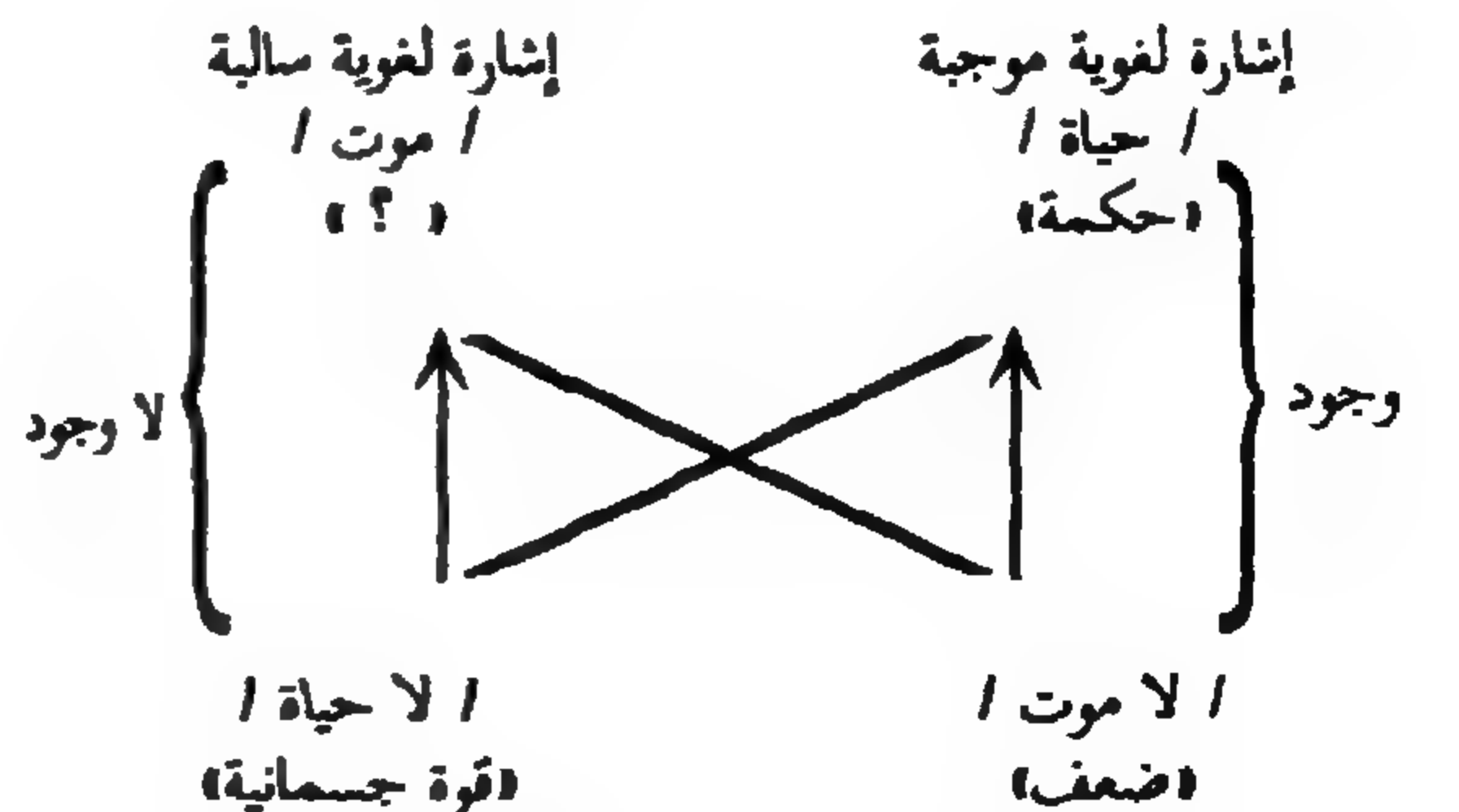
بالوصول إلى هذه النقطة من التحليل، نستطيع أن نحاول الإحاطة بالمباحث الكامنة التي تنظم النص في مستواه العميق، من خلال اقتراح فرضية في شكل مربع سيمبويطقي من شأنه أن يجسد العالم الدلالي الفردى. ولنتذكر، في هذه المناسبة، أن المربع السيمبويطقي ليس شكلاً هندسياً أيقياً يسمح بالإبقاء بنظام ما بين عناصر متفرقة ومختارة عشوائياً، وإنما من المفترض فيه أن يحيط بتواصل عناصر النص في مجمله - أى بمجموعة (كائنات مملكة الليل) وليس فحسب بالقصيدة التي نحللها - كما يفترض في الكلمات الأربع التي تكونه أن تحتفظ فيما بينها بعلاقات محددة بدقة شديدة:



«و» تعنى وحدة لغوية

وتعنى العلامة : علاقة تناقض.
وتعنى العلامة : علاقة تناقض.
وتعنى العلامة : علاقة تضامين منطقي.
وتعنى العلامة : علاقة افتراض منطقي مسبق.

١ - ٤ - ٥ العالم الدلالي الفردى:



ملحوظات: تمثل الكلمات بين الخطوط المائلة قيماً مبحثية، أما الكلمات بين علامات تنصيص فتتمثل أدواراً ذات أغراض شعرية تتخذ تلك القيم المبحثية شكلها خلالها في نصنا. من ناحية أخرى، سوف نلاحظ أن الـ / حكيم /، وكذلك الـ / محارب / هما شكلان تأليفيان يلخصان دورين لهما غرض شعرى فى آن، أحدهما (الحكمة + الضعف)، والآخر (القوة الجسمانية + ؟)، ولنضيف فى النهاية أن كلمة / موت / لم تستثمر بعد فى نصنا، وسوف يصبح من الملائم فى اللحظة المناسبة أن نرى إلى أى دور ذى غرض شعرى تنتمى.

١ - ٤ - ٦ المحارب ضد الحكيم: «حقيقة» عبر تاريخية:

يعتبر الالفاظ أن عدم قدرة الـ / حكيم / - بسبب ضعفه - على الحفاظ على السلطة فى مواجهة الـ / محارب / حقيقة واردة فى كل زمان ومكان، بما أنه يؤكد فى البيتين التاليين أنه، حتى ولو صار «اشتراكياً» أو «مسيحياً»، فإن الخطيب الذى فى عمر لوسياس لن يتمكن من الخروج منتصراً إثر مواجهة ممثل الإيديولوجيا الحربية. وفى الحقيقة، إن مثل هذا التأكيد لا يمكن تقبله فى هذا السياق إلا بشرط الاعتراف بأن اسم العلم / لوسياس / لا يشير إلى شخصية تاريخية وإنما هو اسم يعطيه الالفاظ إلى الـ / حكماء / عامة. وما يتبقى بعد ذلك هو ما كانت تدعونا إليه آليات الفصل / الوصل التى استنتجناها فى بداية المقطع الثالث.

ليس هنا بالطبع مجال عرض، المضامين الغنية والمتنوعة التى تبثها إلينا وحدة المعنى «اشتراكي» ولا مجال لتحليلها. لذلك فلن نحتفظ منها، فقط إلا بما يبدو لنا مديداً فى قصيدتنا، وبما يبرز ظهور هذه الصفة فى هذه المنطقة من النص. وتشتمل صفة «اشتراكي» من حيث المفهوم الاجتماعى - السياسى - من بين ما تشتمل عليه - على فكرة التوزيع المتساوى للثروات، وعلى فكرة السلام العالمى، كما تتقابل مع الأشكال الأخرى للتنظيم الاجتماعى والاقتصادى، على اعتبار أن الاشتراكية سيادة للمعرفة والحرية على القوة والإرغام. ليس من المدهش، إذن، أن تلحق هذه الصفة - وإن كان ذلك وفقاً للنمط الافتراضى المطروح - بالـ / حكيم /.

الاجتماعية. ورغم ذلك، فليس من الممكن أن نقرر من سيكون من نصيبه تلك الوظيفة الثالثة بناءً على هذا البيت وحده. لأن الخطيب لا يفعل سوى أن يقتسم هذه الثروات مع العبيد، ولا يوجد ما يشير إلى أنه في الوقت نفسه مكلف بتوفيرها.

وهناك كلمة أخيرة فيما يتعلق بهذا البيت العاشر: فاسم المكان «أثينا» يستحق بلا شك أن نأخذه في الاعتبار أيضاً. ومع ذلك فنحن نفضل إرجاء تحليله^(١٤) بما أنه يطرح - هو أيضاً - مشكلة المرجعية ولا يمكن الإفصاح عنه بطريقة مقبولة إلا في إطارها. ونلاحظ رغم ذلك منذ هذه اللحظة أنه يمكننا التنبؤ بتجانس بين هذا الفضاء والـ /حكيم/ بما أن أثينا هي - إلى جانب لوسياس - اسم العلم الوحيد المائل في هذه القصيدة، وبما أن مجمل أسماء الأماكن التي تحويها تحيل دون استثناء إلى الوظيفة التي يدعى المرء كي يمارسها، كما رأينا فيما سبق فيما يتعلق بسجادة البهو، وكما سوف نرى فيما يلي فيما يتعلق بالقصر في البيت التالي.

١ - ٤ - ٧ الندم:

تسترجع جملة الاستفهام التي تختتم المقطع الثالث فكرة سبق أن قابلناها في البيت الثالث: وفي الحقيقة، إننا استنتجنا خلال تحليل فعل «توج» في هذا السياق أن اجتماع الوظيفتين يسمح وحده في نظر اللفظ بتأمين الحكم السلمي للـ /حكيم/. ويعود اللفظ إلى هذه الأمنية في البيتين الحادى عشر والثاني عشر موجهاً إلى المخاطب المتخيل لوسياس، وكذلك إلى الملفوظ إليه، سؤالاً يترجمة بن شيخ كالآتي:

أكنت قد استوليت على القصر بالأسلحة

حتى تدافع عنه بالأسلحة^(١٥)

ورغم دقة هذا معنى إلا أنه من الشير معرفة كيف يمكنه - في ذلك - تفسير من الندم في العتاب - الظهور في جملة - ستفهم - سبعة تبدأ - من - ويبدو، في التحقيق أن - تمتد على - سياق لدى توضع فيه جملة الاستفهام - مسألة ليست ظاهرة خاصة باللغة

ونجد مرة أخرى الأفكار نفسها التي تم التعبير عنها من قبل، لكن في شكل آخر في البيت العاشر؛ فالإقتسام المفترض للخبز والخمر مع عبيد أثينا يسترجع فكرة توزيع الثروات، بما أن الخبز والخمر هما - بشكل واضح - مجاز مرسل هنا عن /سبب الحياة/ أى عن الغذاء. ويسترجع البيت نفسه أيضاً، وخلال رؤية اشتراكية، فكرة إلغاء الطبقات - أو على الأقل إلغاء المجتمع العبودى - وما يترتب عليها من سلام اجتماعى. إنه يشير في النهاية فكرة مجتمع البشر الأحرار الذى يكرس نفسه للنشاط السلمى بما أنه يصف أعضائه أثناء اقتسامهم وجبتهم.

والوجبة هنا ليست أية وجبة، فالـ «خبز» والـ «خمر» يشيران مجازياً إلى الثروات المتاحة، لكنهما يشكلان أيضاً استعارة مسيحية تخيلنا إلى العقيدة المسيحية التي أرساها المسيح أثناء عشائه الأخير مع الناس واعداً إياهم بفقران خطاياهم وبالحياة الأبدية مقابل اعترافهم بتضحيته^(١٦). يكون الاشتراكى والمسيح والخطيب، إذن، نموذجاً معرفياً واحداً وينبعون كلهم من المؤشر اللغوى (المقترن بزمان ومكان تلفظه) إلى الـ /حياة/ مجتمعين على مستويات متنوعة مع الـ /حكمة/ والـ /سلام/ والـ /حياة/.

لكن الأمر يشمل أكثر من ذلك: فنحن نعرف أن التعاون بين ممثلى الوظائف الثلاثة (القضائية والسحرية، الحربية، الثروة) كان يعد ضرورياً في الأساطير والملاحم الهندية - الأوروبية، من أجل تأمين الشغل المتجانس للمجتمع الإنسانى. ولقد اندهشنا للغاية عندما عثرنا - فى سياق مختلف تماماً - على وظيفتين من الوظائف الثلاث التي يحددها دوميزيل فى تحليله الميثولوجيا الهندية - الأوروبية، وكان ينقصنا الوظيفة الثالثة. ونعتقد أن هذه الوظيفة الثالثة - بطريقة ينبغى أن نعترف بأنها مبهمه ومبتورة - تظهر فى البيت العاشر فى شكل الخبز والخمر - وهما من الأغذية بالذنب نكنهما محملان بالرمز المسيحى فى وقت نفسه، وهما كذلك من الأغذية الخاصة - منفردة - لهما سمحدر بشعبية - شكوك - ي - بشر - من هذا العلم نشأت - سمحدر - سمحدر - الذى - إلفاره، - يفسر - هذا -

العربية كما يستنتج ووريل Worel^(١٧) معطياً أمثلة إنجليزية وألمانية.

ولنأخذ مثلاً بسيطاً: امرأة تطلب من زوجها أن يحضر معه خبزاً عند عودته ليلاً إلى البيت. ثم تراه عائداً دون الخبز فتسأله: «هل أحضرت الخبز؟» لا يتعلق الأمر هنا مطلقاً بسؤال بسيط عن معلومة بل يتعلق بعتاب ضمنى يهدف إلى لفت نظر الزوج إلى أنه لم يحضر الخبز أولاً، وإلى أنه لم يلبّ التوصيات المفصح عنها، وبالتالي فزوجته تندم على طلبها بل وتحقد عليه.

ويبدو من الممكن الإحاطة بهذه الظاهرة خلال اللجوء إلى المربع السيميوطيقى الخاص بأنماط اكتساب المصادقية (والتي تحتفظ كلماتها الأربع فيما بينها بالعلاقات نفسها المشار إليها أعلى (١ - ٤ - ٤)).

صحيح	
كاذب	$\left\{ \begin{array}{ll} \text{الباطن (= ك)} & \text{الظاهر (ظ)} \\ \text{غير الظاهر (= ظ)} & \text{غير الكامن (ك)} \end{array} \right\}$
	مزيّف

في الحقيقة، إنه عقب عملية حل الشفرة، فإن الزوجة تعرف جيداً أن السؤال الذي صاغته ليس له هدف إلا التغطية على العتاب الذي لا تود صياغته (لأسباب تعتمد على عوامل متنوعة)، وهكذا:

[ك ظ] (سؤال) ⇐ ك ظ (سؤال) و [ك ظ] (عتاب) ⇐ ك ظ (عتاب)

(تعني العلامة ⇐ : تحويل)

ومن جانبه، فإن الزوج، بعد عملية حل شفرة السؤال، يفهم جيداً أن الأمر يتعلق بعتاب خلال العمليات التالية:

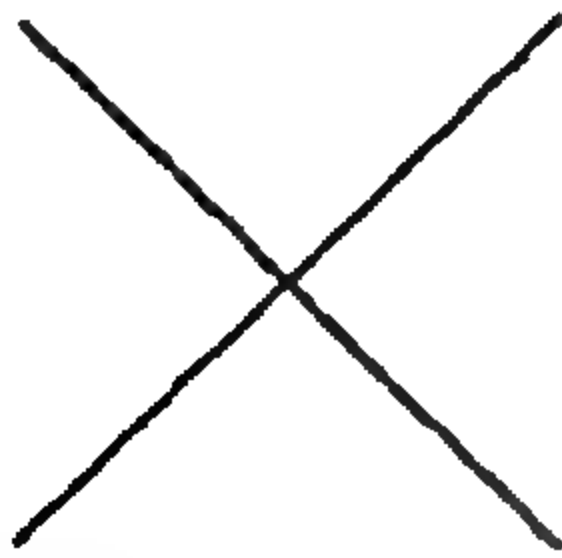
[ك ظ] (سؤال) ⇐ [ك ظ] (سؤال) و [ك ظ] (عتاب) ⇐ [ك ظ] (عتاب).

ويستطيع الزوج أن يجرى هذه العمليات لأنه يقتسم مع زوجته معرفة عن السياق. إنه يستنتج أنه لم يحضر معه الخبز ويتذكر طلبها له بإحضاره، ذلك الطلب الذي لم يستجب إليه.

في حالة البيتين الحادى عشر والثاني عشر نجد العمليات نفسها: الالفاظ يطرح سؤالاً بريئاً، على الأقل ظاهرياً، أى معطياً الإيحاء بطلب بسيط لمعلومة. لكن مجموع فعّالى التلفظ المشاركين (الالفاظ - المخاطب، والملفوظ إليه - المخاطب) يعرفون جيداً أن هذا الاستيلاء على السلطة وهذا الدفاع عنها بالسيف لا يمكن تحقيقهما بسبب التوصيفات نفسها الخاصة بال / حكيم /، كما يعرفون أنهما مرغوبان في نظر الالفاظ، وأن عدم تحقيقهما، بالتالى، يوقع هذا الأخير في الندم^(١٨)، بل - وبلا شك - في إحساس ما بالحق على ال / حكيم /.

ومن الواضح على المستوى الظاهري أن هذا السؤال يحيل فعلياً إلى الموقف الموصوف في الآيات الثالث والخامس والسادس؛ لأن كلمة «السيف» المتكررة في نهايتى البيتين الحادى عشر والثاني عشر تذكرنا من ناحية بكلمة «بالحكمة» التى ترد في نهاية البيت السادس، ومن ناحية أخرى تذكرنا بالمركب اللغوى «بامتشاق السيف» فى البيت الثالث، ومن الملحوظ أن هذه المركبات اللغوية الأربعة هى وحدها التى يظهر فيها حرف الجر «بـ» فى قصيدتنا. ويمكن تنظيمها:

/ فقدان (السلطة) / / أخذ (السلطة) /
«سقط السيف من الكف» «أخذ القصر بالسيف»



/ عدم أخذ (السلطة) / / عدم فقدان (السلطة) /
«رفرت الكف بالحكمة» «منع القصر بالسيف»
≡ «بامتشاق السيف»

هذه الخريطة السردية، لكنهما في الوقت نفسه ينكران على الخرائط السردية الفردية الأخرى أية قيمة من حيث إنها مساع قابلة لتعديل هذه المعرفة، وبالتالي لتغيير أى أمر كان، أثناء المسار المتكرر أبداً للأشياء.

لكن الالفاظ لا يتوقف عند هذا الحد، لأنه يبرز في موضعين (فى البيت الثالث والبيتين الحادى عشر والثانى عشر) إحساس الندم الذى يشعر به حيال مسار لوسياس فى أحداث الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع، كما يوحي بأن الحل الوحيد لتغيير النهاية التراجيدية لمثل هذا الحدث، يقوم، بالنسبة إلى الـ /حكيم/، على الاستحواذ على الوظيفة الحربية (فى الأبيات نفسها)، ومن هنا فهو يسعى إلى الاقتناع بأن قدر لوسياس يصلح درساً يمكن الاستفادة منه؛ بيد أن فكرة الدرس تنطوى على اكتساب معرفة جديدة تسمح - خلال تحويل المعرفة المكتسبة مسبقاً - بتحقيق خرائط سردية فردية جديدة أيضاً. وبعبارة أخرى، فإن الالفاظ ينكر الخريطة السردية للفشل بوصفه /باطناً/ ويؤكد فى موازاة ذلك الخريطة السردية للنصر بوصفه /ينبغى أن يكون/ منطوياً على اكتساب مسبق من الـ /حكيم/ للأهلية الحربية^(١٩).

بيد أننا نرى سريعاً المقصود بذلك كله، فيما أن المحارب موصوف باعتباره الضد المباشر للـ /حكيم/ فإن الخريطة السردية التى يحلم بها الالفاظ تفترض حذف علاقة التعارض بينهما، بل تفترض إلغاءً يوتوبياً للحد الفاصل بين الـ /حياة/ والـ /موت/. ولا شك أنه لهذا السبب لا يتجاوز النقد الضمنى الذى يصوغه الالفاظ بخصوص الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع التى تحافظ - من ناحيتها - على التقابل بين الـ /حكيم/ والـ /محارب/ لا يتجاوز مرحلة الندم. ذلك أن الندم شعور مؤلم ينتج عن اقتران/ إرادة أن يكون (أو أن يفعل)/ بـ /عدم قدرة أن يكون (أو أن يفعل)/ أى أنه معاناة للعجز الذى يعلن انتصار الـ /حكيم/ بوصفه يوتوبيا.

ومع ذلك، فإن ذلك يؤكد قيمة هذه اليوتوبيا بوصفها وحدها القادرة على تأسيس فعل ذى قيمة يسعى الالفاظ إلى إقناعنا به فى الجزء الأخير من قصيدته خلال اللجوء إلى ما يجوز تسميته بالتحريض.

ومن الملائم أن نلفت النظر فى النهاية إلى أن فضاء المواجهة قد تغير اسمه، وأن «سجادة البهو» قد تحولت «قصرًا». بيد أن هذه اللفظة لا تشير إلى القصر، بقدر ما تشير إلى القلعة الحصينة. وبعبارة أخرى، فإنها تشير إلى فضاء ينتمى إلى الوظيفة الثانية أكثر منه إلى الوظيفة الأولى، إنه فضاء يتطلب إذن حمايته والدفاع عنه بالسيف وليس بالخطب، سلاح الـ /حكيم/ الوحيد.

١ - ٤ - ٨ الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع فى مقابل الخريطة السردية المستندة إلى قوانين اليوتوبيا

بالوصول إلى نهاية تحليل هذا المقطع الثالث، سوف نتوقف برهة للتساؤل حول أفعال الالفاظ؛ ذلك الذى وضع نفسه فى النص موضع المراقب، وبدأ بنقل المشهد الذى يعتبر نفسه شاهداً عليه خلال تعبيرات وصفية خالصة (البيتان الأول والثانى)، لكنه لا يفتأ يضم إلى هذا الوصف تعليقاً.

ويعتبر هذا التعليق مزدوجاً، فمن ناحية أنه واقعة تأويلية فهو يهدف إلى إلقاء الضوء على أن سلوكيات كل من لوسياس والـ /محارب/ يمكن التنبؤ بها، وعلى أن الأحداث - بالتالى - تدور وفقاً لخريطة سردية مستندة إلى قوانين الواقع. أما من ناحية أنه واقعة إقناعية، فهو يسعى إلى إقناع القارئ بأن هذا التأويل «صحيح»؛ أى أنه متفق مع معرفة يتقاسمها مجموع فعّالى التلفظ. ولننظر إلى الأمر عن كثب. فى بداية المقطع الثالث المكرّس كاملاً لوصف الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع، تهدف آليات الفصل/ الوصول إلى خلق نوع من المشاركة بين الالفاظ والملفوظ إليه («تعرفون مثلى أنه فى الستين...»)، كما تحوّل هكذا تعليق الالفاظ - الشخصى ظاهرياً - إلى «حقيقة» يفترض أن الجميع يعترف بها. ومن ناحية أخرى، فإن هذه «الحقيقة» - الفشل الحتمى للـ /حكيم/ - يتم تقديمها كما لو كانت حكماً ضرورياً يصوغه الالفاظ - فيما يتبقى - بمساعدة تعبيرات توحى بنمط الأحكام القضائية.

بيد أن الاقتناع بأن الخريطة السردية المتحققة التى لا تفعل سوى إظهار خريطة سردية مستندة إلى قوانين الواقع، ومحاولة الإقناع بذلك، يعتبران بلا شك طمأنئة ذاتية (وطمأنئة للآخرين) على قيمة المعرفة المشتركة التى تفترضها

١ - ٥ واقعة الالافظ الإقناعية

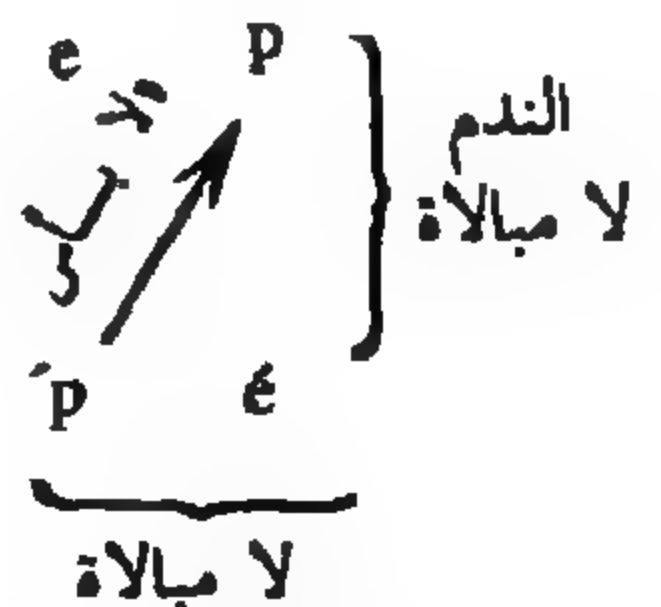
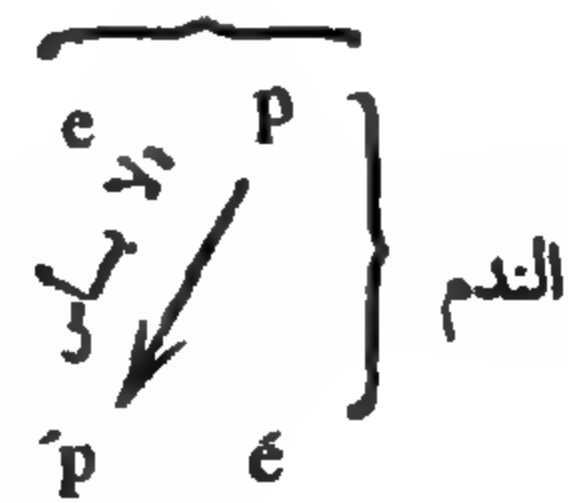
١ - ٥ - ١

رغم اختفاء علامات التخاطب فى المقطع الرابع، فما من شئ فى الحد بين هذا المقطع وذلك الذى يسبقه يشير إلى أن الحوار الزائف سوف ينتهى فى البيت الثانى عشر. علينا، إذن، أن نعتبر نهاية القصيدة كلها جزءاً من هذا الحوار الزائف ورسالة موجهة إلى المخاطبين السابقين أنفسهم: لوسياس فى الظاهر، والملفوظ إليه فى الحقيقة.

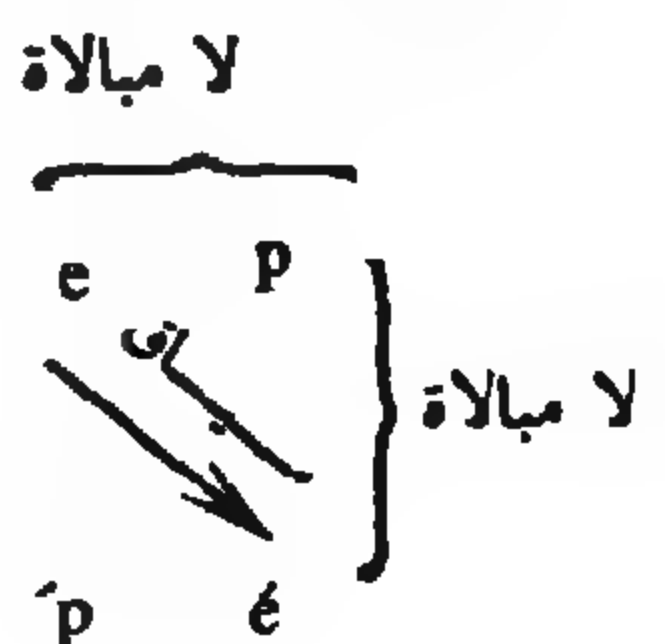
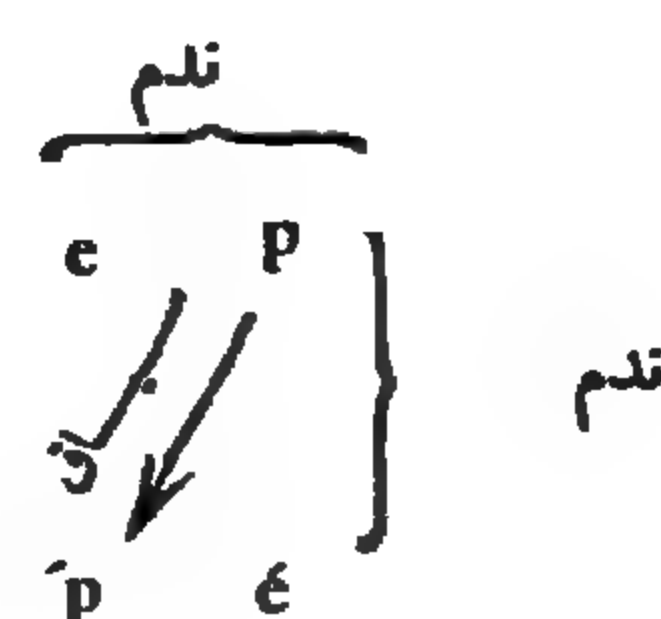
من ناحية أخرى، فإن «إذن» فى البيت الثالث عشر تشير إلى أن الأبيات الثلاثة الأخيرة تعلن النتيجة التى يصل إليها الالافظ فى نهاية تأمله حول حالة لوسياس. بيد أن هذه النتيجة تؤكد بغير تحفظ أن «قتل الجند خطيئاً تحت سقف البرلمان» ليس أمراً فادحاً. وهى نتيجة مدهشة للغاية.

لكن مع أخذ السياق فى الاعتبار، وبالتحديد إحساس الندم الذى تم التعبير عنه فى البيتين السابقين اللذين سعى الالافظ إلى أن يشاركه الملفوظ إليه فيهما، فإنه يصبح واضحاً على الفور أن «لا بأس» فى البيت الثالث عشر لا ينبغي فهمها حرفياً، وإنما ينبغي قراءتها باعتبارها جملة مضادة وساخرة تخفى وراء اللامبالاة المعلنه ذلك الندم نفسه، أى أنها تعنى «بالأسف» بدلاً من «ليس ذلك مؤسفاً». ويمكننا الإحاطة بعمل مثل هذه الجملة المضادة خلال اللجوء من جديد إلى أنماط تحقيق الصدق.

١ - تكوين الشفرة

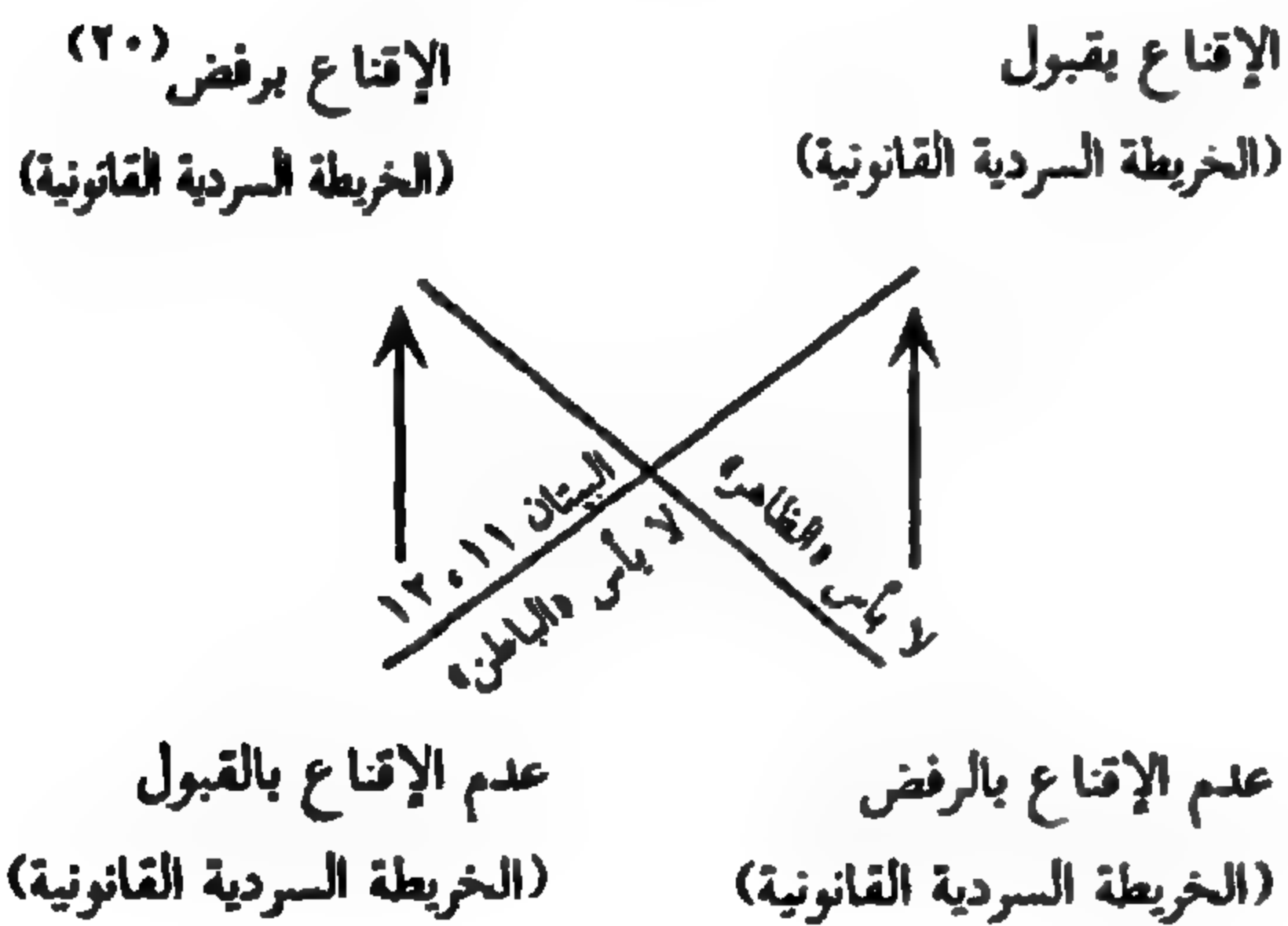


٢ - حل الشفرة



ومع ذلك يظل التحريض الذى ذكرناه كامناً تحديداً فى هذه الصياغة اللغوية المضادة للنتيجة الصادمة لأكثر من سبب، منها طيش الكلام والتعبير الشائع المختار اللذان لا يتفقان مع الجدية التى تم التعامل بها مع حالة لوسياس حتى هذه اللحظة. ومن الناحية الظاهرية على الأقل، فإن هذه النتيجة مضادة على طول الخط لتلك التى كان ينبغي توقعها. علينا إذن أن نستنتج - بدورنا - أن الالافظ لم يختبر عبثاً التعبير بهذه الطريقة، وأن هذه الجملة المضادة تهدف إلى إحداث أثر محدد.

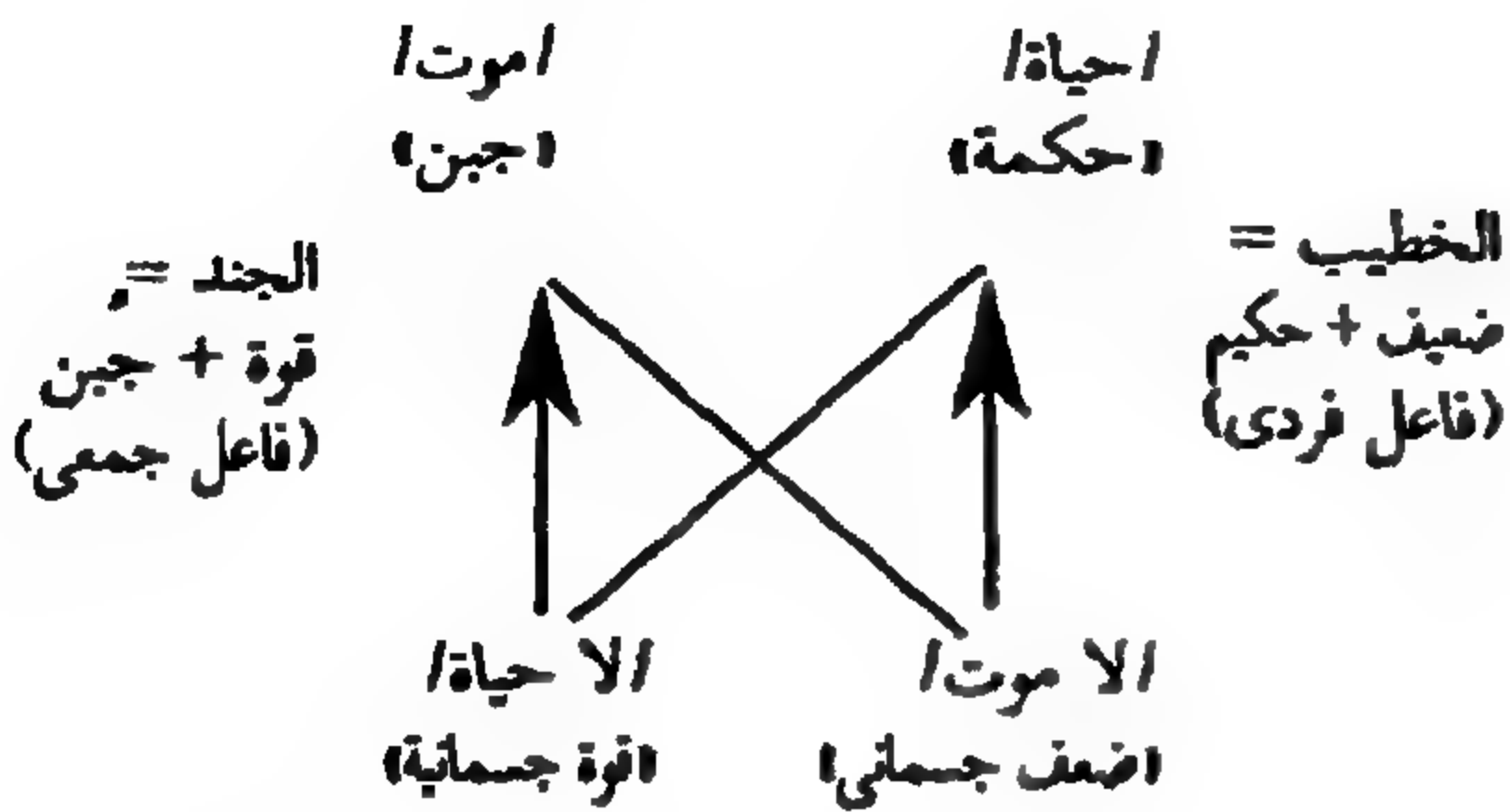
فى الحقيقة، إنه إذا وضعنا البيت الثالث عشر فى سياق علاقته بالبيتين الحادى عشر والثانى عشر اللذين يهدفان إلى إقناع الملفوظ إليه برفض الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع/ فشل الحكيم/ لوجدنا أن هذا البيت - على الأقل على المستوى الظاهرى - يهدف إلى عكس ذلك تماماً:



أما هاتان الواقعتان الإقناعيتان - حيث الأولى تضيف إلى الملفوظ إليه/ إرادة - [تغيير الأمور]/ وتوحى الثانية بإقناعه بأنه من المقبول فى النهاية/ ألا يريد [تغيير الأمور]/ - فتشيران لدى الملفوظ إليه سلوكاً رافضاً حيال الخيار الثانى. ويساعده هذا الرفض ليس فحسب على حل شفرة الجملة المضادة وإنما يقوده أيضاً إلى التضامن تماماً مع ندم الالافظ تجاه مسار للخريطة السردية للوسياس المستندة إلى قوانين الواقع، بل يؤكد الخريطة السردية اليوتوبية بوصفها الوحيدة المتاحة^(٢١).

هكذا يصبح لصياغة الجملة المضادة هدف تأمين تضامن الملفوظ إليه كاملاً مع الخريطة السردية لـ/ انتصار الحكيم/

بامتكمال الخريطة التي تحيط بالعالم الدلالي الفردى والتي كان ينقصها الدور الشعري الذى يتولى فى قصيدتنا مهمة تجسيد القيمة المبحثة/ موت/.



١ - ٥ - ٣ البعد عبر التاريخي للخريطة السردية المؤكدة المستندة إلى قوانين الواقع:

يليق فى النهاية الإشارة إلى أن الضحية إذا كانت مجسدة إلى درجة أنها تحمل اسم شخصية تاريخية فى البداية، فإنها فى البيت الرابع عشر تجد نفسها مشاراً إليها تحت

التسمية التأليفية للخطيب؛ وبما أن هذه التسمية نكرة فإنها تحيل إلى أى خطيب ممكن (ضعيف + حكيم) مؤكدة هكذا أن حالة لوسياسس ليست إلا حالة تؤكد قدر ال/ حكماء/ عامة. وللتأكيد على ذلك فإن «خطيباً» فى البيت الرابع عشر تتفق مع قافيتى «اشتراكياً» (البيت التاسع) و«قتيلاً» (البيت الأول).

١ - ٥ - ٤ فضاء المواجهة

يبقى أن نضيف أن فضاء المواجهة الذى يتغير اسمه مرة أخرى فى البيت الخامس عشر - والذى يدعونا أن نطابقه مع نظيره فى البيت الأول - يتكون مركبه اللغوى هنا وهناك من «حرف جر» و «اسم» و «مضاف إليه»، كما يوجد سجع بين حرفى السين فى الاسمين وحرفى الباء فى المضافين إليهما، بينما حرفا الجر متقابلان: «على» × «تحت».

البهر	سجادة	على	البيت الأول
البرلمان	سقف	تحت	البيت الأخير

وكذلك تأمين رفضه الموازى للخريطة السردية ل/ فشل الحكيم/.

وربما يكون من المثير الدخول تفصيلاً فى عملية «التحريض» هذه، وتحديدًا عند إلقاء الضوء على الآليات التى ينبع منها سلوك «المحرّض». ومع هذا، فلن نتطرق إلى ذلك بسبب المساحة المحددة لتحليل هذه القصيدة.

١ - ٥ - ٢ الذات المضادة

فى البيت قبل الأخير فقط يظهر القاتل فى القصيدة فى شكل الوحدة الصرفية الدنيا المنتمية إلى سلالة اللغوية «الجند». وقد قلنا فيما سبق^(٢٢) إن هذا البيت لا يأتى بأية معلومة إضافية تتعلق بوظيفة ال/ محارب/، مكتفياً بتأكيد - كما استنتجنا منذ البيت الأول - أن هذه الأخيرة تقوم على ال/ قتل/، أى/ فعل - موت/. ونلاحظ فى هذا الصدد أن مادة (ق ت ل) لا تظهر فى القصيدة إلا فى موضعين، أحدهما فى البيت الأول للإشارة إلى الضحية («قتيلاً»)، والآخر فى البيت الرابع عشر للإشارة إلى فعل القتل («يقتل») مختزلاً كذلك العلاقة بين الذات الفاعلة/ الذات الفاعلة المضادة إلى محض علاقة تقابل.

ويستحق مسمى «الجند» تحليلاً لكننا سوف نؤجله لأنه سوف يرد فيما بعد فى قصائد أخرى مشكلاً موضوعاً لوصف أكثر تفصيلاً. ومع ذلك، فهناك ملحوظة ضرورية فى هذا الصدد، فوضع فاعل فردى (الخطيب) فى مقابل فاعل جمعى (الجند) يعنى أن اللفظ ينكر على ال/ محارب/ الصفة الإيجابية الوحيدة التى كان يمكن إلحاقها به، ألا وهى «الشجاعة»، مما يلقي الضوء مرة أخرى على البيت الثالث عشر الذى يمكن قراءته من جديد هكذا: ففى الحقيقة أن «لا بأس» تعنى - من بين ما تعنى - «شجاعة»، ويتيح البيت الثالث عشر تأويله بشكل لا يلقى التأويل الأول؛ فيما أن ال/ حكيم/ عاجز عن الدفاع عن سلطته بالسلاح فما الشجاعة الممكنة فى قتله، ولا سيما إذا كان هناك أكثر من قاتل. وبإنكار صفة «الشجاعة» عن الجند فإن اللفظ يمنحهم ضمناً الصفة المضادة «الجبن»، وبالتالي يسمح بتأويل الفعل الحربى الذى حاوله ال/ حكيم/ سدى فى البيت الثالث، بوصفه فعلاً شجاعاً^(٢٣). ويسمح لنا ذلك

ولا يطرح التناظر بين الكلمتين الأخيرتين أية مشكلة؛ فالبرلمان الذى هو مكان يتحدث فيه الناس، يحيل - فى مواجهة القصر - إلى سلاح الـ / حكيم / الوحيد، ألا وهو الكلام فى شكل خطبة. كما أن البرلمان مكان تسن فيه القوانين التى ينبغى أن تسود العلاقات بين المواطنين، وأحياناً بين البشر وما هو مقدس. من هنا، فإن البرلمان - مثله مثل البهو - هو تجسيد مكاني للوظيفة الأولى. وينطبق الأمر أيضاً على «السقف». بيد أن مثل هذا التأويل لا يصبح ممكناً إلا بشرط الاعتراف بأن السقف - من حيث إنه يحمى - يحدد - مثله مثل السجادة - فضاءً ينبغى احترامه. ومع ذلك، فلسنا واثقين من أن هذا التأويل لا يركز على رؤية مركزية أوروبية للوحدة اللغوية الصغرى «سقف»، مما يجعل هذا التأويل مشكوكاً فيه من حيث إنه لا يؤكد تحليل السياقات الأخرى الممكنة لوحدة المعنى «سقف» (٢٤).

أما حرفا الجر فيرسمان فى السياق الذى يوجدان فيه محوراً أفقياً يقع فى أسفل (البيت الأول) من ناحية، ومن ناحية أخرى محوراً رأسياً يلفظ قطبه الأعلى الوحيد فى البيت الخامس عشر. ويرسم المحور الأول (سفلى + أفقى) الفضاء الذى يسجى فيه الميت حامل القيم الحيوية، بينما يمثل المحور الثانى (علوى + رأسى) المواجهة التى تضم الخصمين واقفين. وهكذا يجد موت الـ / حكيم / نفسه مجسداً بلاغياً مكانياً بوصفه سقوطاً. لكن فى موازاة ذلك، فإن انتهاء القصيدة بهذه الرؤية الرأسية للفضاء الخاص بالـ / حكيم / إنما يعنى أن استيلاء الـ / محارب / على هذا الفضاء لا يقتضى إلغاء القيم الحيوية للـ / حكمة / والـ / سلام / اللذين كان يمتلكهما.

١ - ٦ المرجعية

١ - ٦ - ١ المرجع

١ - ٦ - ١ - ١ لوسياس

بالوصول إلى نهاية تحليل قصيدتنا، يحين أن نتساءل عن العلامة التى تحيلنا - منذ الكلمة الثانية فى العنوان - إلى لوسياس الشخصية التاريخية فيما يتعلق بلوسياس القصيدة. وتعد هذه الإشارة التوضيحية مثيرة للاهتمام لأنها لا تحتوى

- على المستوى المعلوماتى الخالص - أى عنصر جديد، ومن ثم فهمي قبدو - من وجهة النظر هذه - كما لو كانت تكراراً مؤكداً للمعنى الشامل للقصيدة. وفى الحقيقة، إننا لم نكن فى حاجة إلى إشارة توضيحية تحدد لنا أن لوسياس كان خطيباً سياسياً إغريقياً بما أن ذلك تحققه قراءة القصيدة فى حد ذاتها.

وعلى الرغم من ذلك، فإن مجرد توصيل الالفاظ هذه المعرفة قبل حتى أن تسنح الفرصة بقراءة القصيدة، هو شئ له أهميته بما أنه يبدو معبراً عن إرادة مبيتة لتوجيه قراءة القصيدة وللإيحاء إلى القارئ بالتعامل معها باعتبارها سيرة حياة لوسياس الشخصية التاريخية، وإن لم تكن كذلك فى التحليل النهائى. بيد أن إشارة الالفاظ ليست عبثاً، لا سيما أنه - فى مستوى ما - يمكن تشبيه القصيدة بالخطاب التاريخى الذى يحكى حياة هذا الخطيب الإغريقى.

ولنفحص الأمر تفصيلاً (٢٥). بعد هزيمة الإغريق فى معركة أيجوس بوتاموس (عام ٤٠٤ قبل الميلاد) التى وضعت نهاية لحرب بيلوبوناز، فرض الإسبرطيون على أثينا هيئة من ثلاثين مستشاراً اشتهر حكمهم باسم «طفيان الثلاثين». وهكذا كان على الديمقراطيين البارزين - مثل لوسياس (٣٨٠ ق.م - ٤٤٠ ق.م) - أن يبحثوا عن خلاصهم فى المنفى وإلا تم إعدامهم مثل أخى لوسياس، بوليمارك. وبعد ثمانية شهور من الإرهاب تم قلب حكم الثلاثين بثورة ديمقراطية أسهم فيها لوسياس بدور فعال. وبمجرد أن أقيم الحكم الديمقراطى اتهم لوسياس واحداً من الثلاثين - إيراتوستينيس - بقتل أخيه وجعله يمثل أمام المحاكم. وقد وصلت خطبة الدفاع الشهيرة التى ألقاها فى هذه المناسبة، تحت عنوان «ضد إيراتوستينيس»، وهى تحتوى وصفاً شهيراً للإرهاب الذى كان يمارسه الطغاة الثلاثون فى أثينا.

ونرى على الفور الاختلافات بين قدر لوسياس الشعرى وقدر لوسياس التاريخى، فبينما هذا الأخير يسهم فى قلب حكم الثلاثين، وينجح فى الثأر لمقتل أخيه، نجد لوسياس القصيدة ينحى عاجزاً تحت ضربات الجند تماماً كما انحنى بوليمارك - فى الواقعة التاريخية - تحت ضربات الطغاة. وإذا

١ - ٦ - ١ - ٢ بيكاسو ولوركا

ينتمي عنوان هذه الرباعية التي تضم أربع قصائد - «جرنيكا أو الساعة الخامسة» - إلى المرجعية التاريخية، ويسمح لنا بالتوصل إلى تناظر آخر.

في الحقيقة إن اللوحة الشهيرة لبيكاسو، التي تجسد قصف المدينة الإسبانية الصغيرة «جرنيكا» على يد قوات الطيران الفاشية خلال الحرب الأهلية الإسبانية، وقصيدة لوركا «أنشودة جنائزية إلى سانثيز ميخياس» (عام ١٩٣٤) التي تحكي موت مصارع الثيران الشهير في الحلبة، تجسدان شخصاً/حكماً/وا محاربين/ويمكن أن يتسع التناظر أيضاً ليشمل الفنانين المبدعين نفسيهما بما أن لوركا قد قتل بالرصاص على يد حرس فرانكو في بداية الحرب الأهلية (عام ١٩٣٦)، وبما أن بيكاسو قد عاش، منذ هذا الوقت، منفياً في فرنسا. ويمكن أن نكتب - إذن - ما يلي:

الحكيم/	لوركا	بيكاسو	الجمهوريون	مصارع الثيران ^(١٦)
محارب/	رجل فنكر	رجل فنكر	رجال فرانكو	الثور

يدخل الفنانون - إذن - سواء كانوا رسامين أو شعراء في النمط المعرفي للـ/حكيم/، كما تؤكد ذلك القصيدة الثالثة في «جرنيكا»: «بابلو نيرودا»، حيث ينطبق الكلام نفسه على الرسامين عدلي رزق الله وسيف وانلى اللذين كرست لهما قصيدتنا «آيات من سورة اللون».

١ - ٦ - ٢ التناص

نرى، إذن، بوضوح أن المرجعية «تتخذ شكل تضافر بين عناصر تم تعريفها بشكل مسبق من مجالين «سيميوطيقيين»^(٢٧) (بين السيميوطيقيتين الأدبية والتصويرية، أي بين السيميوطيقا الأدبية وسيميوطيقا العالم الطبيعي... إلى آخره). من ناحية أخرى، فإن المرجع لا يدعونا إلى عقد مقارنة بين الكلمات، وإنما إلى عقد مقارنة بين الوظائف.

في الحقيقة إن الأمر يتعلق هنا بوظيفتي الـ/حكيم/ والـ/محارب/ (كما أطلقنا عليهما من بين المسميات

كان الخطاب التاريخي «ينتهي» بنصر الديمقراطيين الذي يثلج الصدر، فإن القصيدة - بدورها - تنتهي بالهزيمة المحزنة للـ/حكيم/. وعلى الرغم من هذه الاختلافات فهناك سلسلة من التناظرات يدعونا إليها الخطاب التاريخي. وفي الحقيقة، إنه بمقارنة فاعلي أثينا أيام طفيان الثلاثين من فاعلي الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع/ فشل الحكيم/ في قصيدتنا، من زاوية الوظيفة الخاصة بكل منهما، نحصل على السلسلة التالية:

قاتل	المحارب	الجند	لوفشيس	الطفلة	الأسيرين
ضحية	الحكيم	لوسياس	بوليمارك	الديمقراطيون	الأثينيون

الخطاب الشعري الخطاب التاريخي

ومن الملاحظ أن هذه السلسلة الأولى تؤكد أن اسم المكان «أثينا» هو - في قصيدتنا - فضاء خاص بالـ/حكيم/ كاملاً، بما أن التقابل بين أثينا وإسبرطة هو من نمط التقابل نفسه بين الـ/حكيم/ والـ/محارب/.

إذا اعتبرنا الآن انتصار الديمقراطيين الأثينيين على الطفلة، ومعه الخريطة السردية المستندة إلى قوانين اليوتوبيا/ انتصار الحكيم/، بمثابة نقطة انطلاق للمقارنة، نستطيع الحصول على سلسلة معاكسة:

منتصر الحكيم	لوسياس	لوسياس	الديمقراطيون	الأثينيون
ضحية	المحارب	الجند	لوفشيس	الأسيرين

غير متحقق (الخطاب الشعري) متحقق (الخطاب التاريخي)

وبمقارنة السلسلتين، نستنتج أن فاعلاً واحداً - لوسياس - يقوم في القصيدة بدور الضحية والظافر المحتمل، في حين أن هذين الدورين كان يقوم بهما في الخطاب التاريخي شخصيتان مختلفتان، هما بوليمارك ولوسياس. ولا شك أن هذه التأليف تفسر نفسها في القصيدة بمجرد تقديم الخريطة السردية/ انتصار الحكيم/ بوصفها خريطة يوتوبية، بينما في الخطاب التاريخي يتم اعتبار الخريقتين المتناقضتين متحققتين، حيث انتصار الـ/حكيم/ مترتب على انتصار الـ/محارب/.

الممكنة) وليس بالشخصيتين التاريخيتين للوسياس وميجياس مثلاً. ومن ناحية أخرى، فإن النص الشعرى لا يدمج إلا عناصر المرجع التى تخدم كلامه الخاص، حاذقاً من بين ما حذفه انتماء لوسياس إلى حكم الأقلية وإلى طبقة التجار الأثرياء حتى لا يحتفظ إلا بالتوصيفات السياسية والخطابية. وهكذا يقدم النص الشعرى نفسه للقراءة باعتباره تأويلاً للنص المرجعى، وهو تأويل خاص باللافظ - الشاعر، لا يمكن للمؤرخ أن يشاركه إياه كما هو محتمل.

فى النهاية، فإن المرجعية التاريخية - بمضاعفة أسماء الأعلام والأماكن - تهدف بشكل واضح إلى إحداث أثر معنى (واقعى). وتعتبر هذه المحاولة لإرساء الخطاب الشعرى فى الواقع التاريخى فكرة مهيمنة عند حجازى، وهو ما ينطبق أيضاً على كتاب آخرين - يكتبون النثر أو الشعر - فى الشرق الأوسط المعاصر، مما يستحق وحده دراسة مستقلة تتجاوز الحدود المرسومة للدراسات هذه.

لقد سمحت لنا هذه القصيدة الأولى باستنتاج العالم الدلالى الفردى الذى يبدو لنا قادراً على الإحاطة بالمسار الكامن فى (كائنات مملكة الليل). ومن الواضح أننا قد عرضنا فرضيات قابلة للتطوير والتفصيل، أما التحليل المتعمق لقصائد الديوان فمن شأنه أن يؤكد أن الهم الأساسى للشاعر يشكله التقابل بين الـ / حكيم / والـ / محارب /، أو يشكله التحول اليوتوبى من أحدهما إلى الآخر.

وحتى القراءة السطحية تسمح بالتعرف فى آخر قصيدة فى «جرنيكا» (المشهد الأخير من فيلم Z) على قرين للوسياس، خلال تكرار الفاعلين والتوصيفات والخرائط السردية والقيم، وإن كان يقدم فاعلين إضافيين فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً. فالحراس، الـ / محاربون /، يقاسمون الـ / حكيم / قدره بمجرد أن وضعوا أنفسهم فى خدمته، مثلهم فى ذلك مثل بحارة ماجلان، أما نواب الأقاليم (فى قصيدة «المشهد الأخير من فيلم Z») فيقومون بدور الخائن تاركين البطل - الذات فى أيدي الـ «جند»، وتصبح القصيدة أكثر إسهاباً - عما كان مع لوسياس - فيما يتعلق بهؤلاء. وبالتقابل مع الحراس الذين يشكلون دائرة حول «الرئيس» فى تضامن وأخوة، يصطف هؤلاء النواب بعضهم إلى جانب

البعض، مثل الخونة الذين يذهبون الواحد تلو الآخر، حتى يتأكد أن وظيفتهم المشتركة لا تنطوى على أى تضامن متبادل: فالأوجه الجامدة و «الأعمدة المجوفة» التى تستثمر القضاء الخاص بالـ / حكيم / - البهو - هى تعبيرات تقربهم إلى الجماد وبالتالي تحذفهم من الجنس البشرى، بينما جثة «الرئيس» موصوفة بكلمات أقرب إلى الإشارة اللغوية إلى الـ / حياة /.

ويوجد تطابق آخر على درجة كبيرة من الوضوح، بين لوسياس وبابلو نيرودا حيث دور الـ / حكيم / يقوم به فنانون - شاعر ورسامون ومصارع ثيران - كما فى «آيات من سورة اللون». أما الـ / محارب / فيبدو فى صورة «ثور» مقنع وراء جمال («روعة») يهرب ويفرى فى ذات الوقت، أى يستحوذ على الجميع باختصار، ثم ينتهى بإلقاء القناع كى يكشف نفسه على حقيقتها، ألا وهى «جندى» بالمظهر المنقر الذى لا يتبقى منه إلا الـ / قوة / والـ / جبن /. وتنتهى القصيدة بهذه الصفة، مؤكدة هكذا الأهمية التى أوليناها إلى هذه «القيمة» فى العالم الدلالى لـ (كائنات مملكة الليل). ومن الملحوظ بخلاف ذلك أن الـ / محارب / يتم جمعه مع الـ / حضارة /، أى أنه - رغم القيم المضادة التى يحملها - يعتبر بطلاً ناقلاً للحضارة. وتؤكد ثلاثية «ثلاث أغنيات للحرب» - بدورها - أن الـ / حرب / تقع فى جانب الـ / حضارة /، وهو ربط شائع نجده - من بين ما نجد - عند موباسان وفى عديد من الأساطير، مثل ألف ليلة وليلة. وفى «الحديد والجسد»، يتمثل الـ / حكيم / - الذى يتم تجسيده خلال فاعلين معاً، هما الـ «أنا» والـ «وطن» - الذى يعتبر الأنا جزءاً منه - الحضارة عندما يتحول / محارباً /. وينطبق الكلام نفسه على رجال «علم القنطرة شرق»، حيث أبناء الأرض والماء الحكماء (مجسدين لغوياً فى الكلمة التأليفية «مصر») يتحولون محاربين. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا التحول يترتب عليه تشيؤ للرجل الذى يصنع من نفسه علماً، كما يترتب عليه فقدان للقيم الأساسية المرتبطة بالأرض والماء، والناعبة من الـ / طبيعة /. وفى «شق تقاتل» تقوم بدور الـ / حكيم / مرة باهتة لامرأة ترفض - مسلحة بجمالها - رحنده - للقاء «جحافل التتار» الذين «جندوا» محارباً /، كما يجمل المعركة محسومة مقدماً. وبعبارة أخرى، القصيدتان الأخيرتان

القصائد الثلاث - خلال عديد من مكوناتها - تحليلنا، إلا أنه يتبقى مقاطع من شأنها - لأنها تظل غامضة علينا - أن تطرح عناصر تزعزع النتائج التي توصلنا إليها.

إذا كان الإنسان عند حجازي مدمجاً في عالم اجتماعي يدور حول قيم الـ / سلام / والـ / حرب /، وإذا كان يجد نفسه - على المستوى الفردي - واقعاً في تناقض مأساوي يجعل الـ / حكيم / (حامل القيم الحيوية) ينحني لأنه / ضعيف /، بينما الـ / جبان / (حامل القيم التي تؤدي إلى الموت) يتسيد الموقف لأنه / قوى /، فإن هذا الإنسان يتم دمجها أيضاً في مستوى كوزمولوجي - وداخل تنظيم هذا المستوى الأخير سوف يسمح تحليل «بحارة ماجلان» بتوضيح الأمور أكثر.

٢ - نص القصيدة الثانية

بحارة ماجلان

- (١) كانت الشمس التي تلقحنا فوق مدار السرطان
- (٢) زهرة مقرورة
- (٣) فوق مدار الجدى
- (٤) ليست هذه الأرض إذن تفاحة،
- (٥) بل صخرة ثقلت منا
- (٦) فى التقاويم التي لم نكتشف إيقاعها الصعب،
- (٧) فمن يوقف هذا الدوران
- (٨) ساعة،
- (٩) ندفن ماجلان فيها،
- (١٠) ونشم الريح، هل تحمل طعم الشاطئ الآخر؟
- (١١) كم تبعد شيلي عن نيويورك،
- (١٢) وعن موسكو؟
- (١٣) وكم قبر من الساحل للساحل؟
- (١٤) كم ميل تُرى بين الكلاشنكوف والأيدي،
- (١٥) كم يبعد مبنى البرلمان
- (١٦) عن سلاح الطيران!

حجازي متمكن - بشكل يدعو للإعجاب - من الطرح الشعري لتراث شعبه. وخلال دمج عناصر مألوفة لأى قارئ لقصيدة كلاسيكية فى «دمشق تقاتل»، ومثلما يدمج فى مواضع أخرى عناصر حديثة، يصنع حجازي من «علم القنطرة شرق» مديحاً ظاهرياً يتكشف - بالتحليل - عن هجاء شرس وساخر.

لكن صورة المرأة لا تقوم بدور الـ / حكيم / فى «دمشق تقاتل» وحدها، وإنما أيضاً فى «صورة شخصية للسيدة ص. ك» حيث البطلة تواجه خصمين فى آن: العالم الغربى الذى فقد إنسانيته، والعالم الشرقى المنافق. ثم تنتهى بالجنون الذى هو صورة للـ / موت /، مما يذكرنا بجنون قيس. وفى «إيقاعات شرقية»، تمثل المرأة الـ / حكمة / - الضعف، فهى ضحية مجتمع خائف أو مخادع، يضعها فى جانب الـ / موت / والـ / حرب /.

وفى سلسلة أخرى من القصائد: «بطالة» و «ثلج» و «أسرار»، هناك ضمير «أنا» يجمع توصيفات لوسياس وتوصيفات اللافت فى آن، أى أنه يجمع / لا إرادة / مع معرفة مأساوية عنها، وهو الضمير الذى يقوم بدور الـ / حكيم / فى مواجهة خصوم يمثلون نسقاً اجتماعياً أحياناً، ونسقاً كونياً أحياناً أخرى، ويحملون أيضاً توصيفات الـ / محارب /.

ونختتم هذا الرصد بالإشارة إلى أن الخريطة السردية لـ / انتصار الحكيم / المستندة إلى قوانين الواقع، بما تثيره من آمال وإحباطات وتساؤلات، تجد أفضل تجسيد لها فى قصائد مثل «عرس المهدي» و «طيور المخيم» و «القيامة»... وكذلك فى الـ «مراثى» التى تختتم الديوان.

ويظل هناك ثلاث قصائد تطرح مشكلات بالنسبة إلى العالم الكامن الذى استنتجناه من بقية المجموعة الشعرية: فالقصيدة المهداة إلى سيف وانلى تحمل جمعاً بين عناصر مجازية (مثل قطعة الشامواه النادرة فى هذا الركن من الأنثيلىه) تستعصى على الفهم بالنسبة إلينا، وكذلك قصيدة «لقطة تذكارية» ولسبب مشابه، وكذلك أيضاً القصيدة التى تحمل المجموعة عنوانها والتى نعتبرها أفضل قصائده، حيث تستحق بأبياتها المائة والخمسين دراسة مستقلة. وتؤكد هذه

٢ - ١ التقطيع

إذا لم نأخذ فى الاعتبار سوى الشكل الطباعى للقصيدة، يمكننا أن نقسمها إلى جزئين، يضم أحدهما الأبيات من الأول إلى الثالث، ويضم الآخر الأبيات من الرابع إلى السادس عشر.

وعلى الرغم من ذلك، فإنه بفحص الجزء الثانى عن قرب يمكننا أن نستنتج أن البيت السابع يبدأ بحرف «ف» (الوحيد فى القصيدة) الذى يتقدم سلسلة من ستة استفهامات / تعجبات^(٢٨)، مما يعزل الأبيات من الرابع إلى السادس مقرباً إياها من المقطع ثلاثى الأبيات الذى يكون الجزء الأول من القصيدة. وبإجراء مقارنة سريعة بين هذين الجزئين نستنتج أنهما يتكونان من جملة أساسية مثبتة ومن جملة صلة تتقدمها «التي»، كما أنهما يبدأان بفعلين («كانت» و «ليست»). يتقابلان ليس على مستوى الدلالة فحسب (أن يكون الشئ × ألا يكون) وإنما أيضاً على مستوى الزمن (الماضى × المضارع)، وأخيراً فإن الجزئين لهما اسمان مؤثتان دون علامة خارجية للتأنيث («الشمس» / «الأرض»)، وهما اسمان ينتميان إلى المستوى الكوزمولوجى. ونلاحظ رغم ذلك أن إرساء المقطع الثلاثى الثانى فى الجزء الثانى من القصيدة يتم تحديده - بخلاف دمج طباعياً فى هذا الجزء - خلال علامات الترقيم. وفى الحقيقة إن هذا المقطع ينتهى - على عكس المقطع الثلاثى الأول - بفاصلة وليس بنقطة^(٢٩).

أما سلسلة الأسئلة التى تبدأ فى البيت السابع فتتظم - بدورها - فى سؤال أول أداته «من»، يضم الأبيات من السابع إلى العاشر، ثم نجد سلسلة من خمسة أسئلة تعجبية يبدأ أولها بأداة «هل»، وما بعدها يبدأ بـ «كم» فى الأبيات من العاشر إلى السادس عشر. ويوجد توازٍ شديد الوضوح على مستوى الصياغة بين البيتين الحادى عشر والثانى عشر والبيتين الخامس عشر والسادس عشر («كم تبعد» و «كم يبعد»)، وبين البيتين الثالث عشر والرابع عشر («كم قبر» و «كم ميل»). ونحصل هكذا على التقسيم التالى الذى سنعتبره أساساً لإجراء تحليلنا القصيدة:

المقطع الأول
ماضى

x

المقطع الثانى
مضارع

- ١-٢ (إيات) x القسم ١: ٤ - ٦ (إيات)
القسم ٢: ٧ - ١٠ (سؤال تعجبي ١)
القسم ٣: ١٠ (سؤال تعجبي ٢)
القسم ٤: ١١ - ١٢ (سؤال تعجبي ٣)
القسم ٥: ١٣ (سؤال تعجبي ٤)
القسم ٦: ١٤ (سؤال تعجبي ٥)
القسم ٧: ١٥ - ١٦ (سؤال تعجبي ٦)

٢ - ٢ فعل الشمس وباطنها

كما قلنا، فيما سبق، فإن الفاعل فى هذه الجملة من القصيدة هو «الشمس». ويتم تكرير المقطع الأول ثلاثى الأبيات لفعل ولباطن هذا الفاعل الكوزمولوجى، بينما هناك فاعل آخر لا يسهب النص فى وصفه - ضمير «نا» (فى «تلفحنا» يقوم فى الوقت نفسه بدور الراوى - لكنه يشير إلى نفسه بنفسه، بوصفه أداة الفعل الشمسى.

ومن قبل تعبير «فوق مدار السرطان» نجد أن «كانت الشمس تلفحنا» تؤكد ضمير «نحن». أما فعل «لفح» المستخدم لوصف تأثير فعل الشمس فيعطى إيحاءً بحرارة مدمرة، ويشير هكذا إلى الفعل الشمسى بوصفه فعلاً مميئاً.

ويختتم تعبير «فوق مدار الجدى» البيتين السابقين: «كانت الشمس زهرة مقرورة». ولنتوقف برهة أمام هذه الاستعارة، فهى تتكون من كلمتين - «زهرة» و «مقرورة» - تصفان الشمس، بلا شك، باعتبارها أداة يطيب النظر إليها، إلا أن ذلك لا يتحقق إلا على المستوى الظاهرى فقط بما أن البرد يسبب موت النبات، أى أن اللفظ إذ يصف الزهرة الشمسية بأنها مقرورة يجعل من باطن الشمس بدوره شيئاً مميئاً.

وعلى الرغم من ذلك فإن توصيف الشمس بالـ / موت / وبالـ / إماتة / ليس مطلقاً، فاللافظ يعتنى بإرساء هذين التوصيفين فى إطار زمكانى. وفى الحقيقة إن مفهومى «مدار

السرطان، و «مدار الجدى» ينبعان من المكان ومن الزمان فى آن. إنهما يحددان - كل على حدة - الدائرتين المتوازيتين للكرة الأرضية، وهما (٢٧° ٢٣' جنوباً) يحددان نصفى الكرة الأرضية القطبى (٢٧° ٢٣' شمالاً) ونصفها الاستوائى؛ أى المنطقة التى تسمى بالمنطقة المدارية. ومن ناحية أخرى، فهما يحددان الدائرتين المتوازيتين للكرة الشمسية، وهما الدائرتان الواقعتان فى شمال وجنوب خط الاستواء؛ وهكذا فإن الشمس تبدو موصوفة فى مسارها اليومي أثناء تعامل الشمس فى أول أيام الانقلاب إلى فصل الصيف (٢١ / ٢٢ يونيو) وقت دخولها مدار السرطان، وأثناء الانقلاب إلى فصل الشتاء (٢١ / ٢٢ ديسمبر) لحظة دخولها مدار الجدى.

وفى سياق المقطع الثلاثي، فإن الشمس تصبح / مميتة / فى الانقلاب إلى فصل الصيف بما لها من حرارة، وفى الانقلاب إلى فصل الشتاء تصبح كذلك أيضاً بمجرد فقدانها هذه الحرارة وتحولها زهرة ميتة. ليس عبثاً، إذن، أن يلج النص على تقسيم فصول السنة إلى قطبين، مقابلاً بين فصلى الصيف والشتاء، دون أية إشارة إلى الفصلين المتوسطين (الربيع والخريف، كما لو كان يريد تأكيد شعور الثبات على مدار العام: صيف + شتاء) هذا الـ / موت / الذى تعتبر الشمس مصدره. ونلاحظ أن القصيدة تحافظ على فكرة الحياة الكوزمولوجية الدائرية المرتكزة على إحياء الشمس وموتها، مع اختلاف مرجعه أن الشمس الحية فى فصل الصيف ليست - كما المتوقع - مانحة للـ / حياة / وإنما مانحة للـ / موت /.

علينا، إذن، أن نصل بين الإشارتين الزمكائيتين وضمير «نحن» الراوى.

وعلى مستوى «مدار السرطان» يقول ضمير «نحن» بأنه قد عانى من الحرارة الشمسية؛ وعلى مستوى «مدار الجدى» يقول إنه استشعر برودة الشمس. ومن الناحية العلمية لا محل لهذا الإثبات، فيما أن الدائرتين المتوازيتين تحددان المنطقة المدارية فإن ضمير «نحن» كان يتبغى أن يشعر بحرارة متزايدة. لكن على اعتبار أن القصيدة ليست مقالاً علمياً فإن

قراءة هذين المحددين المكائين بوصفهما صورتين ممثلتين لنصف الكرة الشمالى ونصفها الجنوبي (ومع تأكيد ضمير «نحن» الراوى) تصبح قراءة مدهشة. وفى الحقيقة إن المخيلة الشعبية الأوروبية والعربية، بل التجربة المادية نفسها لهذه الشعوب تربط الشمال بالبرودة، والجنوب بالحرارة. أما هذا المقطع الأول فيوصل إلينا تجربة معاكسة تماماً خلال ضمير «نحن». وهكذا، فإن الشمس لا تمنح الحياة فى أية لحظة من مسارها، بل إنها تخون التوقعات ببث الـ / موت / من الشمال إلى الجنوب، وذلك خلال حرارة مميتة تبعثها فى مناطق من المفترض أنها باردة، وخلال صقيع تبعثه فى البلاد التى تتصورها دافئة.

ونجد فكرة الشمس المميتة و / أو الخادعة فى جميع القصائد تقريباً التى يتم فيها الإشارة إلى فاعل كوزمولوجى أو إلى ضوء النهار الذى يعد تجسيداً مجازياً له^(٢٠). ولا يدهش ذلك فى شئ بما أن الشمس تظهر فى السماء، أى فى الفضاء العلوى الذى يعتبر كما قلنا - فى (كائنات مملكة الليل) - فضاءاً. وعندما تتخذ الصورة الشمسية مظاهر مألوفة - نعتبرها مصدراً لبهجة وهمية - فإن ذلك يعود فقط إلى ظهورها بالقرب من الأرض؛ أى فى فضاء سفلى وبشكل غير مباشر لأن أوراق الشجر^(٢١) تخفف ضوءها أو لأن المرايا تعكسه^(٢٢): كمرايا الأطفال أو كمرآة الماء التى لا تبعث للإنسان إلا انعكاساً مخففاً لنجمها النهارى. وفى هذه الحالة فإنه يتم استخدام لفظة «ضوء»^(٢٣)، حيث لا يشكل الضوء سوى / ظاهراً / الشمس فى مواجهة حرارتها التى تشكل / باطنها /^(٢٤).

ونستطيع أن نرى أن الشمس تقوم على المستوى الكوزمولوجى بالوظيفة التى يقوم بها الـ / محارب / على المستوى الاجتماعى. ويتضح، إذن، وجود صلة بين هاتين الصورتين اللتين تمثلان - فى هذا الديوان - قيمة مبحثية للـ / موت /. ويتبقى أن نحدد نمط العلاقة الذى يربط الفاعلين خلال استخراج الدور الفاعلى لأولهما تحديداً. وسوف يسمح لنا تحليل الخريطة السردية لضمير «نحن» - الراوى - بأن نرى الأمور أكثر وضوحاً.

٢ - ٣ الخريطة السردية للذات الفاعلة

سوف نقوم هذه المرة بتحليل آليات الفصل / الوصل تفصيلاً بما أنها منتجة ضمير «نحن»، وسوف نكتفى بلفت النظر إلى - كما فعلنا مع لوسياس - أن اللفظ يختار دور المراقب لإقامة العقد القضائي مع الملفوظ إليه، مما يهدف إلى ضمان اعتبار خطابه «حقيقياً».

من ناحية أخرى، فإن الإشارتين لاسمى المكان («مدار السرطان» و «مدار الجدى») تنطويان على أن ضمير «نحن» ينتقل في الكرة الأرضية من الشمال إلى الجنوب. وفي سياق أن لا فاعل آخر في القصيدة يحمل صفة «بحار»، وفي سياق أن المركب الاسمى الذى ينسب عنوانه للقصيدة لا يرد مرة أخرى داخل النص، فإن توحداً بين ضمير «نحن» و «بحارة ماجلان» يفرض نفسه.

ويجسد التنقل المكاني - كما نعرف - نمط / إرادة - الفعل / بلاغياً^(٢٥)؛ فرحلة ضمير «نحن» تتيح تأويلها بوصفها بحثاً لا نعرف بعد هدفه. ولا نعرف إلا في البيت السادس أن هذا البحث يهدف إلى اكتشاف القوانين التى تحكم في مسار الكون. لنقارن، إذن، بين هذا الهدف وذلك المحدد في النص المرجعى.

٢ - ٣ - ١ المرجع

نبح البحار البرتغالى فرناند دى ماجلان (١٤٨٠ - ١٥٢١) ورجاله في بداية القرن السادس عشر، في أول إبحار نصف دائرى حول الكرة الأرضية. وبعد أن رحل من إسبانيا عام ١٥١٩، اكتشف ماجلان في عام ١٥٢٠ مجموعة جزر «أرض النار» و اللسان الأرضى الذى يحمل اسمه منذ ذلك الحين. وفي عام ١٥٢١ وصل إلى جزر الفيليبين حيث أدخل ملك جزيرة «سيبو» الفيليبينية إلى الديانة الكاثوليكية. ثم قامت معركة على إثر خيانة بحارته لاتفاقية كان قد عقدها مع الشعوب الأهلية لجزيرة ماكتان، وقد كان معروفاً بحلمه وبمعرفته. ثم قتل ماجلان وبعض من بحارته، دون أن يكون لدى الباقيين وقت لدفن قائدهم، حتى أنهم أجبروا على الفرار. ثم أكمل البحارة بعد ذلك إبحارهم نصف

الدائرى حول الكرة الأرضية ورجعوا إلى إسبانيا عام ١٥٢٢ (٢٦).

وهناك نقطة مشتركة بين بحارة الحملة التاريخية ورحلة البحارة الشعرية عبر المكان والزمان: وفي الحقيقة إن تنقل كل منهم يهدف إلى اكتساب معرفة - أو معطيات تتعلق بالكرة الأرضية - «حقيقية» حول مسار الكون. ولكن من الملحوظ أنه خلال دمج بعض حلقات الرحلة الأولى حول العالم في القصيدة، يهدف جعلها في خدمة الرسالة التى يسعى الشاعر إلى توصيلها، فإنه يتم تحويل الدلالة. وهكذا - على سبيل المثال - يهمل النص مظهرى الغزو والتبشير بالديانة المسيحية المتعلقين برحلة ماجلان لمصلحة مظهرها العلمى الذى يندمج بشكل نموذجى في المشروع الشعرى.

٢ - ٣ - ٢ توصيفات الذات الفاعلة

هكذا يُمنح ضمير «نحن» (الراوى) / إرادة - فعل / يتم تجسيدها بلاغياً خلال تنقله، وخلال أداة قيمة - معرفة تشكل هدف بحثه. وتسمح هذه المعطيات من الآن فصاعداً بتأويل المقطع الثلاثى الأول باعتباره وصفاً للخريطة السردية لـ «نحن» الذى يقوم هنا بالدور الفاعلى للذات: وذلك حيث إن ضمير «نحن» يكتسب معرفة - تتعلق بباطن الشمس وبفعلها المميتين أثناء رحلتها - وهى المعرفة التى تعتبر - وفقاً للنص - مترتبة على مواجهة مزدوجة مع الشمس يتلقى الفاعل خلالها تجربتى الحرارة والبرودة. وتشير طبيعة هذه التجربة الحاسمة المزدوجة^(٢٧)، من ناحية أخرى، إلى أن الأمر متعلق في الأغلب بمواجهة مع المرسل الكوزمولوجى المضاد؛ أى بدور فاعلى يمكنه من تلك اللحظة أن ينسب إلى الشمس، لاسيما إذا كانت هناك قصائد أخرى تؤكد هذا التأويل. وفي موازاة ذلك يتكشف كون الـ / محارب / مفوضاً من الشمس، مكلفاً بتمثيل المرسل المميت في المجال الاجتماعى. وآخر ما فإنه ينبغي الاعتراف بأن «نحن» الذات الفاعلة - على الأقل ظاهرياً - قد خرج منتصراً من التجربة المزدوجة الحاسمة التى تضعه في مواجهة المرسل المضاد بما أنه موجود أساساً ليشغل جزءاً من طبيعة تجربته (الواقعة في الماضى) وليوصل إلى الملفوظ إليه المعرفة التى اكتسبها هكذا.

بيد أنه لا يوجد - على حد علمنا - نص تتجج الذات الفاعلة فيه في تحقيق خريطتها السردية بمجرد كونها حائزة على نمط / إرادة - فعل / . وهناك توصيف آخر، بل اثنان يعدان - بوصفهما قاعدة عامة - ضروريين للسماح للذات الفاعلة بتحقيق النصر، ألا وهما الـ / قدرة - الفعل / و / أو / معرفة - الفعل / . فماذا عنهما هنا؟

عندما تنسب القصيدة إلى الذات الفاعلة توصيف «بحارة ماجلان» فإنها تحددتها باعتبارها طاقماً لسفينة قد أبحرت - في وقت ما - تحت أوامر قبطان يدعى ماجلان (انظر تعبيرات مثل «جيش صلاح الدين» و «فرقة بيجار»... إلى آخره). وتتعرف في البيت العاشر أن هذا القبطان قد توفي، وأن «نحن - الراوى» لم يعد يتضمن إلا البحارة. من هنا نجد تأويلين ممكنين:

- إما أن نعتبر «ضمير» «نحن» المروى - الذى يواجه الشمس فى الأبيات من الأول إلى الثالث - وضمير «نحن» الراوى الذى يوصل هذه الأحداث محرومين من القبطان بالقدر نفسه.

- وإما أن نأخذ فى الاعتبار أن تلك الأحداث المروية تقع - بالنسبة إلى النص الذى يوصلها - فى الماضى، وأن نعتبر أن الذات الفاعلة المروية التى قامت بالإبحار نصف الدائرى حول العالم كانت - فى مواجهة الذات الفاعلة الراوية - مكونة من البحارة وقبطانهم:

$$\begin{array}{ccc} \text{ماضى} & \times & \text{حاضر} \\ \text{ذات فاعلة - مروية} & & \text{ذات فاعلة - راوية} \end{array}$$

[نحن = (بحارة + ماجلان)] [نحن = (بحارة - ماجلان)]

ويرجح عديد من المعطيات هذا التأويل الثانى:

- فمسمى «بحارة ماجلان» لا يمكن تبريره إلا بشرط الاعتراف بأن هؤلاء البحارة كانوا - فى الماضى - تحت قيادة ماجلان، وذلك على اعتبار أننا لن نخرج من القصيدة ونعود إلى النص المرجعى مستثنين إليه وحده.

- كما أن نصنا هذا بشكل كلاً دلاليًا، مما يعنى أن ذكر حدث واحد من بين مجمل الأحداث من شأنه أن يشير

فكرة موت القبطان، وهذا الحدث تحديداً هو مواجهة الشمس. ومن ناحية أخرى، فإن موت ماجلان يظل غير مفسر إلا إذا لجأنا - مرة أخرى - إلى المرجع، وإليه وحده.

- تُعتبر ثنائية «نحن - الراوى» \times «نحن - المروى» - حيث لا يتضمن كل منهما المحتوى نفسه - ظاهرة شائعة نلاحظها يومياً فى كل أنواع المواقف.

سوف نعتبر، إذن، أن «نحن - المروى» الذى يواجه الشمس، يتضمن طاقم البحارة وماجلان. وهكذا فإنه يشكل فاعلاً جمعياً يضم طبقتين يوجد داخلهما توزيع ما للأدوار: فبينما يقوم الطاقم بدور تنفيذى تابع - أساساً - من الخطة التداولية (إسقاط الحبال)، إلقاء المرساة، رفع الأشرعة، إنزالها... إلى آخره)، يتميز القبطان بدوره الذهنى (تقييم الوقت الملائم لإجراء العمليات المذكورة، وتحديد كيفية القيام بها، وتعيين المسار،... إلى آخره) والقيادى حيث تسيطر الخطة المعرفية. ومن الملاحظ أيضاً أن هذه الأفعال تشكل علاقة تكاملية، وأن الفاعل الجمعى «نحن» يعتبر هكذا فاعلاً تضامياً، حيث إن الطاقم لا يستطيع الإبحار دون القبطان، والعكس صحيح. ويؤكد هذا التضامن، من ناحية أخرى، الدور الفاعلى للذات، وهو الدور الذى نسبناه بشكل جماعى لضمير «نحن».

وبالنسبة إلى الخريطة السردية المشتركة (الإبحار حول العالم - الخريطة السردية المساعدة، بحثاً عن معرفة - الخريطة السردية الأساسية) فإن الأفعال الخاصة بالطاقم وبالقبطان تتيح لنا ضمها - على مستوى التتميط - إلى / معرفة - فعل / فعلى - الذات «نحن». إلا أنه ينبغى أن توجد سفينة من أجل القيام برحلة إبحار نصف دائرية حول الكرة الأرضية، حيث تلعب هذه السفينة - من بين ما تلعبه - دور مساعد حقيقى، وتتيح - هكذا - ضمها إلى / قدرة - فعل / الذات الفاعلة.

إن الذى يفلت، إذن، من الوقع المميت للشمس هو الذات الفاعلة المؤهلة الحائزة على مجمل التوصيفات اللازمة لتحقيق خريطته السردية. وعلى الرغم من ذلك - وكما لاحظنا - فإن هذه التوصيفات لا تتعلق إلا بالخريطة السردية

المساعدة/ إبحار/. فهل تكفيننا، إذن، للسماح بتحقيق الخريطة السردية الأساسية - اكتساب معرفة/ حقيقة/ حول نظام الكون؟ سوف تسمح بقية القصيدة بالإجابة عن هذا السؤال.

٢ - ٤ فشل الخريطة السردية الأساسية

٢ - ٤ - ١ معرفة «حقيقية» أم «مزيفة»؟

سوف تفقد المعرفة حول الشمس - والتي تم اكتسابها خلال الدوران حول العالم - ضمير «نحن» إلى استخراج نتائج حول باطن الأرض، حيث يعنى البيتان التاليان أن «هذه الأرض ليست إذن تفاحة وإنما صخرة تفلت منا».

ويفترض أول هذين الملفوظين الإثباتيين:

١ - الأرض ليست تفاحة

٢ - الأرض صخرة

وجود إثبات مسبق لا يظهر في نص القصيدة، ألا وهو: الملفوظ الصفر - الأرض تفاحة. وهو ملفوظ يعلمنا بالأفكار التي كانت تتصورها الذات الفاعلة حول باطن الأرض قبل أن تغير رحلتها حول الكرة الأرضية من مضمونها. ولا توجد مشكلة في الظاهر، فبعد الاعتقاد بأن الأرض كانت تفاحة، تقول الذات الفاعلة بأنها قد اكتشفت خطأ هذا الاعتقاد، وأن الأرض هي في الواقع صخرة. وعلى الرغم من ذلك فهناك تساؤل يطرح نفسه، ألا وهو ماهية الوضع التصديقي للمعرفتين المتضادتين اللتين تستثمرهما الذات الفاعلة على التوالي: فهل كانت الذات الفاعلة مخدوعة في باطن الأرض قبل رحيلها أم كانت مستسلمة للخدعة أثناء رحلتها؟ لم يكن هذا السؤال لي طرح نفسه لولا حدوث التحول المعرفي - الذى يثبت الفاعل حالته - تحت تأثير المواجهة مع المرسل المضاد «الشمس» وعلى أثرها، حيث يمكننا أن نفترض أن هذه الأخيرة لم تكن مهياة للتعامل مع الذات الفاعلة؛ ولو لم يكن قد تم استثمار هذا المرسل المضاد الحامل لمضامين مضادة (شديد الحرارة + شديد البرودة) تعطيه في المقطع

الثلاثي الأول جميع مظاهر الـ «مخادع»؛ ولو لم يكن التحول المعرفي متعلقاً بالمضامين وبالفاعل الذى تقع عليه؛ لأن الأمر يتعلق فى النهاية بأخذ الاستعارتين اللتين تقارنان الأرض: إحداهما بتفاحة، والأخرى بصخرة، مأخذ الجدية، كما يتعلق بمعرفة الدلالة التي تنطوى عليها.

٢ - ٤ - ٢ باطن الأرض وظاهرها

التفاحة فاكهة المناطق المعتدلة، التي تنضج فى نهاية فصل الصيف أو فى بداية الخريف؛ أى فى فترة من تلك الفترات الوسيطة فى العام، والتي يبدو أن المقطع الثلاثي الأول ينكر وجودها. ومن حيث إنها فاكهة، تشكل التفاحة - من ناحية أخرى - جزءاً من الغذاء، أى أن الذات الفاعلة كانت ترى الأرض بوصفها أداة للاستهلاك قبل أن تبهر.

وتشير الاستعارة التي تقارن الأرض بتفاحة - إذن - صورة شائعة جداً عن الأرض مانحة الغذاء التي - فى مواجهة الشمس التي / تفعل - موت/ - تقوم بوظيفة/ فعل - الحياة/. وبعبارة أخرى، فإن الأرض كانت تقوم بدور مرسل الـ / حياة/ فى عيون الذات الفاعلة، قبل أن تصل إلى أن تنفى هذه الوظيفة عنها، على أثر لقاءها مع المرسل المضاد «الشمس» (التلفظ ١).

وفى الحقيقة إنه فى مواجهة التفاحة، لا تشكل الصخرة جزءاً من المنتجات القابلة للاستهلاك، بل إنها تحيل إلى ضد ذلك؛ أى إلى أرض عقيمة لا ينمو فيها شيء، بسبب الحرارة الزائدة أو بسبب البرودة الزائدة على السواء. وهكذا، يتسبب الموت الموقف ويجعل أية حياة مستحيلة. ومن الملحوظ، من ناحية أخرى، أن هذه الصخرة «التي تنفلت منا» تمثل - على مستوى الصوتيات - تشابهات - دالة للغاية - مع المركبين اللغويين فى البيتين الأول والثانى: وفى الحقيقة إن لفظة «صخرة» تشترك فى أكثر من شيء مع لفظة «زهرة» فى البيت الثانى؛ فالاثنتان لهما الوزن الصرفى نفسه (فَعْلَة)، ويتبعان الجنس نفسه (مؤنث)، كما يبدآن بحرفين صفييريين صادريين من مقدمة سقف الحلق، أحدهما مهموس (ص) والآخر مجهور (ز)، ويشتركان أيضاً فى

سنوات وشهور وأيام. ويُعتبر التقويم عادة منتج فعل إنساني يهدف إلى تنظيم المحتوى الزمني خلال إسقاط انقطاعات «تنظيمية» عليه، وتحديدًا انقطاعات دالة.

ولا يبدو لنا أن هذا المعنى هو المقصود، هنا، بلفظة «التقاويم». وفي الحقيقة إن هذه «التقاويم» غير ناتجة عن فعل إنساني، وإنما تمثل إحدى المعطيات الكونية التي يسعى الإنسان - دون جدوى - إلى فض سرها.

وعلى الرغم من المعرفة المكتسبة عن الشمس، وعلى الرغم من النتائج - المترتبة على هذه المعرفة - المتعلقة بباطن الأرض، فإن الذات الفاعلة تعترف في البيت السادس بأن القوانين التي تسود نظام الكون تظل بالنسبة إليها مستعصية على الفهم. وهكذا فهي تعترف ضمناً بفشل خريطتها السردية الأساسية التي بدأت بصياغة واضحة لهدف البحث الذي قادها إلى القيام برحلة العالم، لكنها لم تصل به إلى تعرف هذه «التقاويم» التي تتحكم في نظام الكون، ومن ثم ظل فهم سرها الخفى مستعصياً عليها.

لهذا السبب - بلا شك - يتكون الجزء الأخير كله من القصيدة من أسئلة؛ وهي أسئلة تهدف من ناحية إلى تلفظ الشروط - مستحيلة التحقيق - التي يمكنها أن تسمح في نظر الذات الفاعلة بالتوصل إلى أسرار الكون، ومن ناحية أخرى، تهدف إلى تحديد أداة/ المعرفة التي لم تنجح في اكتسابها.

٢ - ٥ فشل الخريطة السردية المساعدة

٢ - ٥ - ١ وظيفة الاستفهامات

يحدث في كثير من الأحيان في ديوان (كائنات مملكة الليل) ألا تتلقى الأسئلة التي يطرحها المرسلون المختلفون، إجابات، كما يحدث أن تكون مصوغة بطريقة - وفي سياق معين - تجعلها تنتج «أثر معنى» / ندم / يوحى إلينا بقراءتها بوصفها تعجبات. وينطبق هذا على «خطبة لوسياس الأخيرة» (البيتان الحادي عشر والثاني عشر)، وكذلك على «بحارة ماجلان» حيث لا تتبع الأسئلة الستة أية إجابة، فكل منها ترادف - بطريقتها - معاناة المعجز الذي يتيح - كما سبق -

حرف تكرارى مجهور (ر) بشكل - في الحالتين - وحدة صوتية ثالثة، بينما الوحدة الثانية تتكون من صوتين أدنيين لهما مخرجان متقاربان: أى احتكاكي صادر عن أقصى الحلق (خ) صوت صادر من الحنجرة (هـ) والاثنان مهموسان.

ومن الممكن إجراء مقارنة مشابهة بين المركبين «تلفحنا» (البيت الأول) و «تفلت منا» (البيت الخامس) اللذين تتفق قافيتهما: فالاثنان فعلاً في الزمن المضارع وفاعلاهما ضمير الغائب المفرد المؤنث، ويشاركان - على خريطة الصوامت - في وجود صوت مهموس ساكن (ت)، وصوت مجهور صادر من جانبي اللسان (ل) spirante، وحرف صفيّر صادر من الشفاه والأسنان الأمامية (ف)، وحرف أنفي أسناني مجهور (ن).

وتهدف هذه التطابقات الواقعة في المستوى الظاهري إلى وضع الأرض - الصخرة في علاقة مع الشمس - الزهرة. ورغم ذلك، فالملاحظ أن «الزهرة» لا تنضم إلى باطن الشمس - البرودة - وإنما إلى ظاهرها المحب بوصفها زهرة شمسية، كما لو كان ذلك للإيحاء بعلاقة مشابهة - لكن عكسية - بين التوصيفين المتضادين المنسوبين على التوالي إلى الأرض:

الأرض ظاهر	≈	الشمس زهرة	≈	صخرة تفاحة
باطن		برودة		

٢ - ٤ - ٣ الاعتراف بالفشل

تنفلت الأرض - الصخرة من الذات الفاعلة لأنها - ملتهبة أو مثلجة - تحرق، ولأنها أيضاً تخضع إلى «تقاويم» تعترف الذات الفاعلة في البيت السادس بأنها لم تكتشف بعد «إيقاعها الصعب».

وتشير لفظة «التقاويم» عادة إلى التقويمات المختلفة؛ أى إلى مجمل القواعد التي تسمح بتقسيم الوقت إلى

٢ - ٥ - ٢ أسباب الفشل وشروط المعرفة

لنعد الآن إلى الآيات من السابع إلى العاشر حيث تسأل الذات الفاعلة في البيتين السابع والثامن: «فمن يوقف هذا الدوران ساعة»، قبل أن تحدد في الآيات التالية كيف تتمنى استخدام هذه الساعة التي سوف يتوقف الكون فيها عن الدوران.

ويحيل المركب اللغوي «هذا الدوران» إلى «التقاريم»، محولاً هكذا القوانين التي يفترض أنها تتحكم في نظام الكون إلى حركة دائرية غير مميزة لا يمكن الكشف عن أى شئ في نظامها أو تنظيمها. ويمكننا أن نلاحظ تدرجاً يتجه أكثر فأكثر نحو اللاتحديد، إذا فحصنا الكلمات الثلاث: «تقاريم» و «إيقاع» و «دوران». وفي الحقيقة إن الكلمتين الأولىين تفترضان وجود وحدات سرية للنظام الزمني قائمة على الحدس بشكل متزايد (مدة الساعة، ومدة اليوم، ومدة الشهر و...) وبالنسبة إلى «تقاريم» مدة الوحدة الإيقاعية للـ «إيقاع»، بينما يحيل الـ «دوران» إلى استمرارية لا يمكن تمييز أجزائها أو مراحلها، وبالتالي لا يمكن إخضاعها للصياغة الذهنية.

بالإضافة إلى ذلك، فإن هذا الدوران لا يسبب إلا الدوار ويشوش فهم الذات الفاعلة التي تخضع له فتحرم نفسها قدرتها على تملك أداة - معرفة مشتهة. خلال مطالبتها إذن بإيقاف هذه الدائرة الكونية، فإن الذات الفاعلة تلتفظ بالشروط التي سوف تسمح لها بتحقيق خريبتها السردية الأصلية، وهي نفسها الشروط التي تعلم أنها غير قابلة للتحقيق. بما أنه ليس بمقدور أحد أن يمنع الأرض عن الدوران حول محورها وحول الشمس.

ونلاحظ، من ناحية أخرى، أن «الدوران» تتفق قافيتها مع «السرطان» (البيت الأول)، كما أن «ساعة» تتفق قافيتها مع «مقرورة» (البيت الثاني). وهكذا تتأسس علاقة بين المرسل المضاد «الشمس» وتنميط الذات الفاعلة في هذه النقطة من

تحليله بوصفه مرتبطاً بـ /إرادة - فعل / (أو /إرادة - معرفة) وبـ /معرفة - (عدم قدرة على الفعل) / (أو بـ /معرفة - (عدم قدرة على المعرفة) /). وينبع أثر المعنى هذا - بوصفه قاعدة عامة - من سياق يجد السؤال نفسه موضوعاً فيه، وقد حللنا مثلاً لذلك في البيتين الحادى عشر والثانى عشر من القصيدة السابقة. كما يسمح السياق أيضاً بتأويل السؤال الذى يفتح - فى البيت السابع من «بحارة ماجلان» - المقطع الثالث من القصيدة بوصفه تعجباً يعبر عن الندم. إلا أننا نبغى جذب الانتباه إلى تقنية أخرى، ألا وهى الاستخدام الخاص لحرف «كم» فى الآيات الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر. وكما نعرف، فإن هذا الحرف يعنى إما الاستفهام عن العدد وإما التعجب [كم الخبرية]، لكنه لا يبنى فى الحالتين بالطريقة نفسها؛ فإذا كان اسم التمييز الذى يتبع كم الاستفهامية منصوباً، فإن الاسم الذى يتبع كم التعجبية يكون مجروراً (ويمكن فى الحالتين أن يتبع «كم» فعل). ونقابل هنا هذا النمط الأخير من البناء اللغوي، رغم أن البيتين الثانى عشر والثالث عشر ينتهيان بعلامات استفهام. ويبدو لنا أنه لا يمكن تبسيط الأمور أكثر من اللازم بتفسير هذه الظاهرة النصية على اعتبار أن حجازى «لا يتقن اللغة العربية»، أو على اعتبار أن علامات الاستفهام هذه «غلطة مطبعية»، فهذا النوع من التفسير ليس من شأنه إلا أن يجعل المشكلة تتفاقم قبل حتى أن يتم طرحها بشكل صحيح.

ونعتقد - فيما يتعلق بوجهة نظرنا - أن الشاعر قد اختار، عن قصد، استخدام «كم» بمعنيها - بانياً جملة كما لو كانت تعجباً، ومقدماً إياها كما لو كانت تساؤلاً. وهو يشير هكذا بوضوح إلى أن الأمر لا يتعلق إلا بأسئلة ظاهرة هى فى حقيقة الأمر أجوبة لا يحتاج إلى صياغتها هنا. ونفضل هذا التأويل للأسئلة المصوغة فى (كائنات مملكة الليل) - حيث يتلاءم مع النص ويتفق مع رؤيتنا له - على التأويلين الآخرين اللذين - من وجهة نظرنا - لا يلائمان هذه الأسئلة إلا بالرجوع إلى الشاعر والناشر.

النص؛ أى أن [عدم القدرة على (المعرفة)] تشير هنا إلى أن المرسل المضاد هو تحديدًا مصدر فشل الخريطة السردية.

٢ - ٥ - ٣ إعادة تأكيد القيم الأصلية

ترى فيم تحسب الذات الفاعلة أنها سوف تستخدم تلك الساعة التي سوف يتوقف فيها الدوران؟ تقول لنا فى البيت التاسع إنها سوف تدفن «ماجلان خلالها»، وإنها سوف تشم «الريح» - فى البيت العاشر - خلالها بهدف الحصول على معلومات.

إنهما فعلان مدهشان بالنسبة إلينا، وبالتالي فإن تأويلهما يطرح مشكلة.

٢ - ٥ - ٣ راو مخادع

ونستنتج - تلقائيًا - أولاً أن البحارة إذا كانوا يريدون دفن ماجلان - أى قبطان طاقمهم - فإن ذلك يعنى أنه قد مات. من هنا، فإن الفاعل الجمعى الذى قمنا بتحليله فيما سبق، لم يعد سالمًا من هذه الرحلة حول العالم، والتي واجه فيها المرسل المضاد: «الشمس»، وإذا كان تحليلنا صحيحًا فإن موت القبطان يحرم الذات الفاعلة عناصر أهليتها. ولا شك أن هذا هو السبب الذى من أجله لم يعد ضمير «نحن» - الذات الفاعلة واقعًا فى الفضاء نفسه الذى يتولى فيه الحديث، ونعرف أن هذه الذات الفاعلة كانت فى لحظة ما عند مدار السرطان، وفى لحظة أخرى كانت عند مدار الجدى، إلا أننا نجعل موقعها فى اللحظة التى نستنتج فيها أن الأرض ليست تفاحة وإنما صخرة.

من ناحية أخرى، تتفق قافية اسم العلم «ماجلان» مع «السرطان» و «الدوران»، وتتكون هذه الألفاظ الثلاثة كل من ثلاثة مقاطع يتضمن كل منها الحرف الصائت «ا». ومن حيث الوسيط الصوتى، فإننا نلتقى هكذا بالشمس مرة أخرى، بوصفها مسؤولة عن موت القبطان وعن انحراف الطاقم - بالمعنيين الحرفى والمجازى - الناتج عن هذا الموت.

يقوم ضمير «نحن - الراوى»، إذن، بطرح المعنى بطريقة مثيرة للفضول؛ فهو يقدم، فى المقطع الثلاثى الأول،

خريطته السردية باعتبارها متحققة، ثم يعترف فى المفعول الثلاثى الثانى بفشل الخريطة السردية الأساسية، على الأقل جزئيًا، وهو الفشل الذى يؤكد البيتان السابع والثامن. أما فى البيت التاسع، فيعترف بأن الخريطة السردية المساعدة (الإبحار نصف الدائرى حول الكرة الأرضية) لم تتحقق دون خسائر. وباختصار، فإن الذات الفاعلة لا تقف عند فقدان أهليتها بدلاً من اكتسابها. وسوف نلخص فيما يلى، وخلال جدول، التحولات التى تمر بها أهليته الذات الفاعلة على التوالى (حيث تعنى علامة \leftarrow التحول).

ومع انتهاء البيت التاسع، لا نجد الذات الفاعلة نفسها منمطة إلا خلال [إرادة -، قدرة - (إبحار)]، وهو تنميط غير كاف لتحقيق الخريطة السردية المساعدة ألا وهى [إرادة - (معرفة)]، كما أنه تنميط غير كاف أيضًا لتحقيق الخريطة السردية الأساسية، التى تعود هى نفسها إلى عدم توصيف الخريطة السردية المساعدة.

المقاطع الخرائط السردية المستوى الظاهرى المستوى المجازى

المقطع الثلاثى الأول	١ - الخريطة السردية المساعدة: ذات فاعلة مؤهلة	إرادة - إبحار قدرة - إبحار معرفة - إبحار	تقل مفنة بحارة لقبطان ماجلان للراوى
المقطع الثلاثى الثانى	١ - الخريطة السردية الأساسية: ذات فاعلة مؤهلة	إرادة - معرفة قدرة - معرفة	تقل الإبحار حول الكرة الأرضية = الخريطة السردية للمساعدة

المقطع الثلاثى الثانى الخريطة السردية الأساسية معرفة عدم معرفة الأرض مخدعة - لم نكتشف الإيقاع الصعب للقوانين التى تسود الكون

المقطع الرباعى الأول	الخريطة السردية المساعدة: ذات فاعلة غير مؤهلة	إرادة - إبحار قدرة - إبحار معرفة - إبحار	تنقل إبحار موت القبطان ماجلان
المقطع الرباعى الثانى	الخريطة السردية الأساسية: ذات فاعلة غير مؤهلة	إرادة - معرفة قدرة - معرفة	تنقل الدوران والدوار الناتج عنها

٢ - ٣ - ٥ - ٢ البحارة - المحاربون

ينكشف النصر الظاهري الذى قامت به الذات الفاعلة فى مواجهة الشمس (المقطع الثلاثى الأول) بوصفه - فى النهاية - فشلاً جزئياً، بما أن الطاقم يفقد خلاله قبطانه. ويمكننا أن نتساءل عن أسباب هذا الفشل الجزئى، فلماذا ينكسر ماجلان بينما يعيش بحارته؟

تقدم الإشارة المرجعية إلى ماجلان إجابة عن هذه التساؤلات. ولنتذكر ظروف موت هذا المكتشف، فبعد أن قام بعقد معاهدة سلام مع شعب ماكتان الأهلى، ينكسر ماجلان أثناء حرب أثارها بحارته أنفسهم. وخلال دمج هذه الحلقة فى القصيدة، فإن الشاعر يحول ماجلان (ماجلان) الشعرى هو الذى يقع ضحية للشمس وليس أى فرد من الشعب الأهلى) ولا يستبقى منه إلا العناصر التى تخدم هدفه: وفى الحقيقة إنه يمكن اعتبار ماجلان - بطريقته الخاصة - / حكيماً / رغباً - مثل لوسياس - فى أن يجعل الـ / سلام / يسود. وبإسقاط وظيفة الـ / حكيم / والـ / محارب / على ماجلان وبحارته، يمكننا أن نفهم بشكل أفضل نهاية مواجهتهم - المثيرة للفضول - مع الشمس، تلك التى تمثل المرسل الكوزمولوجى للـ / موت / وللـ / محارب /، والتى تحتفظ بالبحارة أحياء ولا تصيب إلا الـ / حكيم / الذى عرفنا عنه عدم قدرته على مواجهة ممثلى الـ / حرب / والخروج منها ظافراً.

ويترتب على ذلك أن البحارة يجدون أنفسهم غير مؤهلين تماماً لاكتساب أداة - المعرفة التى رحلوا سعيًا إليها تحت قيادة قبطانهم، وترتب عليه أيضاً أن تتحول الأرض، فى عيونهم، إلى «صخرة دوامية» يبدو أن الموت يسود فيها باعتباره السيد المطلق.

وعلى الرغم من ذلك، فإن الدلالة المحزنة التى تحدد مجمل التلفظات الواردة على لسان البحارة تشير بشكل كافٍ إلى أن أولئك لا يلتصقون بهذا التحول الذى حدث لأهليتهم وللكون. ويتطلب تقريب البحارة إلى الـ / محاربين / أن يتم فحصه عن قرب أكثر، لأن الأمر إذا كان متعلقاً بـ / محاربين / يلتصقون بـ / كيانهم الحربى / فإن تأسيس سيادة

الـ / موت / والـ / لا معرفة / كان ينبغي - على العكس من ذلك - أن يبهجهم. من ناحية أخرى، فإن تفسير النص بمجرد اللجوء إلى المرجع يعتبر غير ملائم، من هنا فإنه ينبغي استرجاع تحليل الذات - الفعالة «نحن»، مهتمين هذه المرة بالاستثمارات الدلالية التى تحملها.

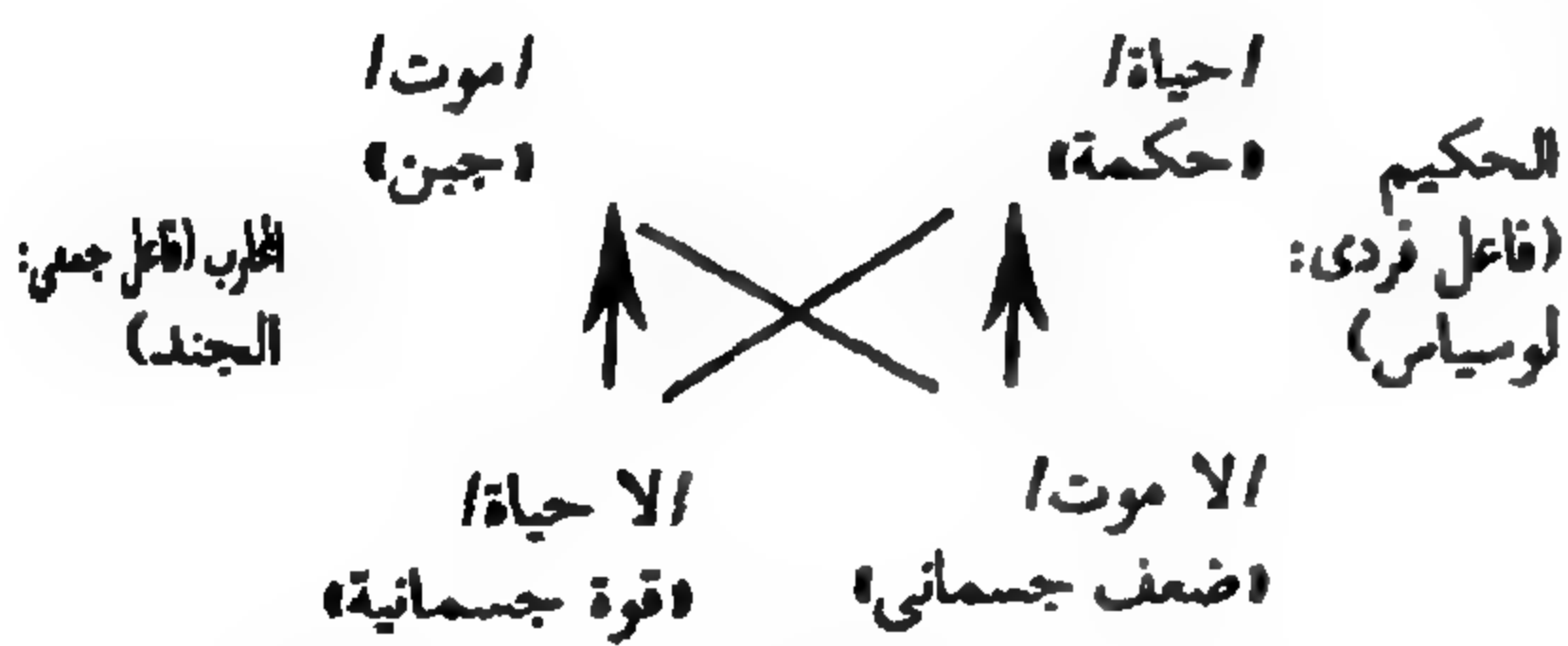
٢ - ٣ - ٥ - ٣ الشمس وجمهورية الـ / حكماء /

لنقل إنه يتم تجسيد هذا الفعّال actant خلال فاعل جمعى يمكن تقسيمه إلى فاعل فردى (ماجلان) وفاعل جمعى (البحارة). ويتج عن هذه المواجهة المشتركة مع الشمس انقسام الفعّال إلى:

أحياء (بحارة) × ميت (ماجلان)

وهو انقسام يسمح لنا بأن ننسب إلى البحارة وإلى ماجلان، كل على حدة، التوصيفات الجسمانية / أقوياء / و / ضعفاء /، بما أن الأوائل قد قاوموا تجرّبتى الحرارة والصقيع فى آن، بينما ماجلان قد فقد حياته.

لنسترجع الآن النموذج الذى استنتجناه انطلاقاً من «خطبة لوسياس»:



إذا كان ماجلان - مثل لوسياس - ضعيفاً جسمانياً، فإن هذا ينطوى منطقياً - شريطة أن يكون نموذجنا صحيحاً - على أنه أيضاً موهوب بالحكمة. ولا تقول قصيدتنا شيئاً عن ذلك إلا أن مرجعيتها - فى هذا السياق - تؤكد هذا التوصيف لماجلان، جاعلة منه مجسداً فعلياً هنا لصورة الـ / حكيم /. وينطبق ذلك أيضاً على البحارة الذين ينطوى نموذجنا على توصيفهم بالـ «جبن» مما يتأكد أيضاً فى مرجعيتها^(٢٨).

وخلال هذا الجمع بين القيم المتضادة والمتناقضة، وخلال الجمع بين الـ /حكيم/ والـ /محارب/، تبدو لنا الذات الفعالة «نحن» - قبل كل شيء - مؤهلة لتحقيق هذه الخريطة السردية المستندة إلى قوانين اليوتوبيا، والتي أطلقنا عليها اسم /انتصار الحكيم/. ورغم ذلك، فهذا الاستثمار المتناقض هو نفسه سبب انقسامه لأنه - كما يمكن أن نلاحظ - لا توجد شخصية واحدة تأخذ على عاتقها تجسيد مجمل القيم، فهذه الأخيرة تجسد نفسها موزعة داخل ذات - فعالة «نحن»، وعلى عناصر الفاعل الجمعي «بحارة» (الذي يأخذ على عاتقه تجسيد القيم المضادة)، وعلى الفاعل الفردي «ماجلان» (الذي يتكفل بتجسيد القيم الإيجابية).

فما دلالة هذا الجمع؟ يبدو أن البحارة بقبولهم الخضوع إلى الحكيم، وبارتباطهم بالبحث عن المعرفة، يريدون إنكار كياناتهم، فـ /جنبهم/ الذي يتجسد في قبولهم الخضوع لقيادة /ضعيف/، و /قوتهم/ التي يضعونها في خدمة الـ /حكمة/، يجعلانهم في ناحية عكسية من ماجلان - مثله كمثل لوسياس - الذي يهدف إلى الاستحواذ على الوظيفة الحربية بالانضمام إلى البحارة. تجسد السفينة التي تبحر هكذا في البحر تلك الجمهورية المثالية التي تتعاون فيها الوظيفتان - السحرية والقضائية من جانب، والحربية من جانب آخر - بتجانس حيث تقبل الثانية أن تضع نفسها في خدمة الأولى.

إلا أن ذلك لا يضمه في عداد المرسلين الكوزمولوجيين، فالمحارب - كما رأينا - يعد مفوضاً من المرسل المضاد «الشمس»، بينما الـ /حكيم/ ينبغي أن يكون على صلة بمرسلي الـ /حياة/ - أي «الأرض» - وفقاً لما يمثله من قيم. بيد أن التعاون بين الـ /حكيم/ والـ /محارب/ يتجسد - بالمقارنة بمرسليه - بوصفه خيانة، بما أنه يفترض اعترافاً بالمرسلين المتضادين كل بالآخر، أي اعتراف الـ /حكيم/ بالشمس، واعتراف الـ /محارب/ بالأرض. وعلماً أحد هؤلاء المرسلين، خلال فعله، أنه لا يعترف بهذه الخيانة، حيث تصدق الشمس سلباً على محاولة الجمع بينهم، بقتلها ماجلان، وبتعذيبها «البحارة»، وبإنهائها

مشروعهم المشترك إلى الفشل هكذا. بل إنها تنجح في إظهار الأرض التي هي مرسِل الـ /حياة/، والتي تمت خيانتها أساساً، كما لو كانت مرسِلاً للـ /موت/، بما أنها تحولها - في عيون البحارة - من تفاعلية إلى صخرة عقيم.

هكذا يفشل ماجلان - مثل لوسياس - في الاستحواذ على الوظيفة الحربية، ويموت لهذا السبب. أما البحارة فليسوا مهزومين إلى هذا الحد؛ لأن الشمس إذا كانت قد تمكنت من فرض الفشل عليهم على المستوى التداولي خلال منعهم من الانضمام إلى الوظيفة الأولى، ومن التحول إلى /حكماء/، فإنها لم تتمكن من إقناعهم بأن خريبتهم الأساسية بلا قيمة. وفي الحقيقة إنه رغم «الدوران» الذي يصيبهم بالدوار، فإن البحارة لا يتخلون عن استقلاليتهم المعرفية^(٢٩) بالنسبة إلى مرسِل الـ /موت/، كما يحتفظون بالنسبة إلى خريبتهم السردية الأصلية بعنصر الأهلية الذي يؤسس دورهم كذات فاعلة، ألا وهو /إرادة الفعل/ (دفن ماجلان) و /إرادة المعرفة/. وتنتج حالة الحزن التي أثبتناها فيما سبق - إذن - عن تناقض بين [واجب - أن يكونوا - (محاربين)] الذي تنجح الشمس في فرضه عليهم على المستوى التداولي، وبين [إرادة - أن يكونوا - (حكماء)] التي يؤكدونها على المستوى المعرفي.

٢ - ٥ - ٣ - ٤ الاستقلالية المعرفية للذات الفاعلة

من الممكن الآن أن نحاول إجراء تأويل لهذين الفعلين الغريبين التي حسبت الذات الفاعلة أنها سوف تؤديها إذا ما توقف الكون للحظة عن الدوران: ألا وهي «دفن ماجلان» و«شمّ الريح».

٢ - ٥ - ٣ - ٤ مرسِل الحياة: الأرض

يقوم دفن الميت في أي زمان ومكان على مساراته التراب. وفي سياق قصيدتنا، فإن ذلك يعني - بخلاف ما سبق - ربط الـ /حكيم/ (ماجلان) بمرسِله الخاص الذي تقوم وظيفته على /منح الحياة/. يحتوى هذا الدفن إذن - في ذاته - على وعد بالبعث.

وتتعرف هذه الوظيفة للـ / أرض / فى (كائنات مملكة الليل) ٥٠. قراءة المجموعة الشعرية، ففى الحقيقة إن الأرض لا تنتج احياء فحسب (قصيدة «علم القنطرة شرق» - البيت الثالث) [مصر أنجبت الناس]، بل إنها تمتلك قدرة على إحياء الموتى أيضاً. فهؤلاء - أى جميع الـ / حكماء / الذين قتلوا على يد / محارب / - ليسوا جميعاً أمواتاً فى الحقيقة. فارتباطهم بالأرض يجعلهم يعيشون حياة سرية تنتظر لحظة القدرة على الظهور فى ملأ النهار؛ وفى قصيدة «طبور المخيم» يعج بطن الأرض بالحياة حتى إنها تقلق الـ / محارب / الذى يحتل تلك المساحة منها (الآيات من الخامس إلى العشرين)؛ أما المهدي فى «عرس المهدي» فهو من صلب الأرض («من جسد الأرض» - البيت العشرون) [تخدر نهر]، ومن داخلها يبعث - فى شكل نهر أولاً - (البيت الثانى والعشرون) مرة أخرى إلى الحياة. وفى قصيدة «إلى الرسام عدلى رزق الله» - وهى واحدة من قصيدتى «آيات من سورة اللون» - تحتفظ الأهرامات ومومياواتها بـ «الخبز والخمر» (البيتان السابع عشر والثامن عشر)، وفى عمق المقابر هناك تنطلق الحياة من جديد عندما تجى اللحظة المناسبة (البيتان التاسع عشر والعشرون) [حين تخين مواعيد عودتهم للحياة]. وفى «مرثية لفيكتور هوجو» تقع الأفعال الإيجابية الوحيدة تحت الأرض، فى عمرات المترو (الآيات من التاسع عشر إلى الثلاثين)؛ كما أن المرأة المذبوحة بسبب جريمة حب فى «إقاعات شرقية» توجه عتابها إلى عاشقها وإلى المجتمع التقليدى مجتمعين، من عمق قبرها (القصيدة كلها)، مؤكدة هكذا، إن لم يكن بعثها الخاص، فعلى الأقل بعث الأفكار والمشاعر التى مارسها. وفى ضوء هذه الأمثلة، يبدو دور مرسل الـ / حياة / الذى تقوم به الأرض، دوراً قوى التأسيس.

من هنا، فإن [إرادة - (دفن ماجلان)] تتيح تأويلها بوصفها نوعاً من التحدى سوف يقوم به «البحارة» حيال «الشمس». لأنه إما أن تكون الأرض «صخرة» غير قادرة على منح الحياة، مثلما يستنتج البحارة تحت وقع الشمس، وبالتالي فإن «دفن ماجلان» يعنى إلحاق الميث بالـ / موت /، أى إلحاق الشئ بمثيله، وهو إلحاق لا يمكن أن ينتج عنه أى شئ؛ وإما أنه صحيح أن الأرض «تفاحة» كما كانوا يعتقدون

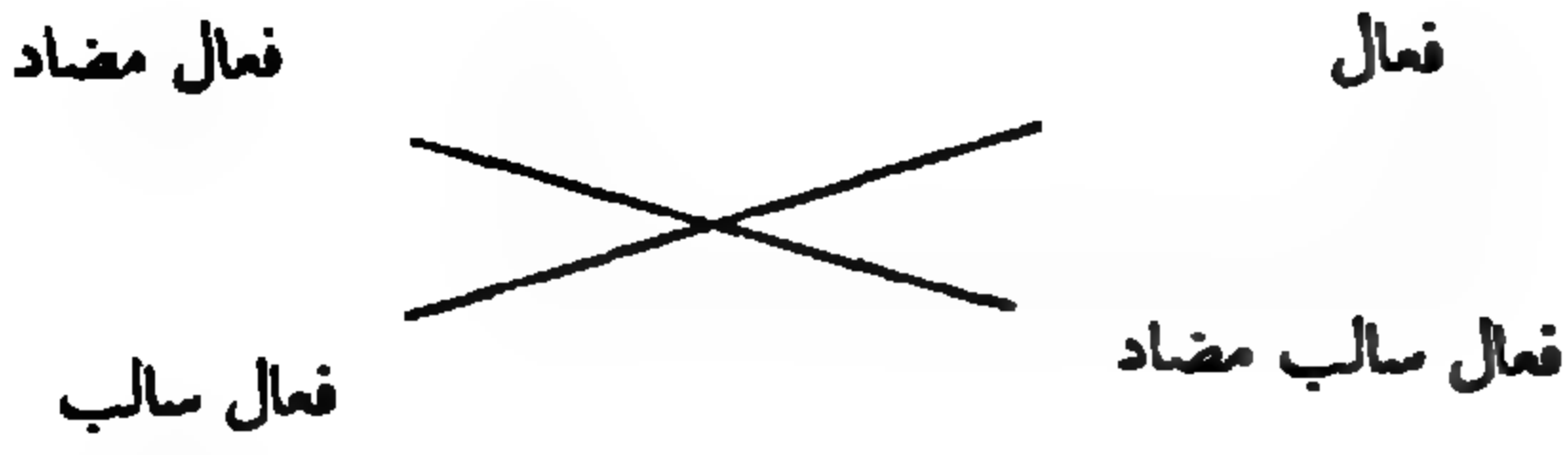
قبل مواجهتهم مع مرسل الـ / موت /، وبالتالي فإن «دفن ماجلان» يعنى إلحاق الميث بمرسل الـ / حياة /، وهو إلحاق سوف ينتج عنه بعث الـ / حكيم / . باختصار، فإن [إرادة - (دفن ماجلان)] تؤكد أن البحارة يريدون معرفة إذا ما كانت الأرض / تمنح الحياة / أم لا، ومن هنا فإن ذلك يعنى وضع المعرفة المكتسبة عن طريق المرسل المضاد محل سؤال.

٢ - ٥ - ٣ - ٤ - ٢ اللامرسل: الريح

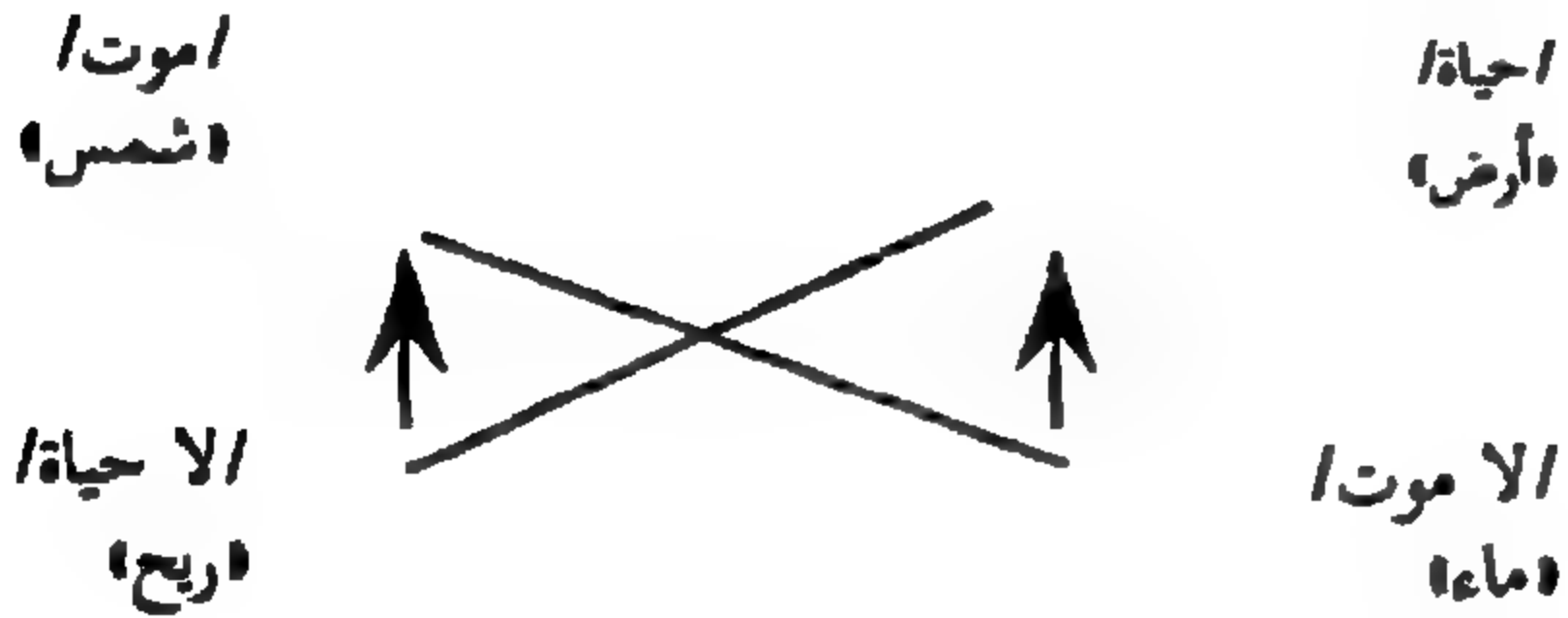
يُعتبر «شم الريح» أولاً نشاطاً خاصاً بأى بحار غير مجرب، فالريح هى التى تعرفه ما إذا كان الجو سيظل صحواً أم سينقلب إلى عاصفة، وهى التى تعرفه ما إذا كان قريباً من الشاطئ أم بعيداً عنها. وبالنسبة إلى الخريطة السردية المساعدة / إبحار / فإن تأكيد الرغبة فى «شم الريح» تعنى [إرادة - (التوجه)]، أى / إرادة - معرفة / المكان الذى يقع فيه المرء.

يؤكد السؤال الأول، الذى تسمى الذات الفاعلة إلى معرفة جوابه خلال «شم الريح»، هذه الرؤية، حيث يمكن أن نستقرئ بوضوح عبارة «هل تحمل [الريح] طعم الشاطئ الآخر؟» - أولاً - بوصفها استفساراً عن المسافة التى تفصل الذات الفاعلة عن البر. لكن هناك معنى أعمق من ذلك. فهذا السؤال - مصوغاً بهذه الطريقة - يفترض للـ «أرض» «طعماً» مسلماً به - تلك الأرض المجسدة هنا بلاغياً بكلمة «ساعة». ويحيلنا هذا التأكيد إلى البيت الرابع حيث تصل الذات الفاعلة إلى استنتاج أن الأرض ليست «تفاحة» - أى ليست شيئاً له «طعم». من ناحية أخرى، فإن وحدة المعنى «طعم» تشير إلى مذاق محايد، إما محبب أو غير محبب، إما «لذيذ» أو «مر». ونرى أن السؤال يحمل - من جديد - استفساراً عن باطن الأرض، فهل هى أداة قابلة للاستهلاك وللالتهام (الأرض - التفاحة)، أم هى أداة غير قابلة لهذا أو لذاك (الأرض - الصخرة)؟ هل هى «الأرض مانحة الغذاء» أم هى مملكة الموت؟

ومن المفترض أن الريح - فى الخريبتين السرديتين المساعدة والأساسية - تقوم هنا بدور مرسل المعرفة، وهو الدور الذى يقربها من الشمس. وترجع عناصر أخرى هذا التقارب:



وبما أن اثنين من هذه المواضع تحتلهما الأرض والشمس، مرسلتي الـ / حياة / والـ / موت /، فإن الريح والماء لا يمكنهما إلا أن يقتسما قيمتي الـ / لا حياة / والـ / لا موت / ووفقاً للتجانسات التي يبدو أن الريح تنطوي عليها مع الشمس، يمكننا أن نعتبر هذه الأولى مجسدة لقيمة الـ / لا حياة /، وتتبقى قيمة الـ / لا موت / التي سيجسدها العنصر المائي.



نفرض ملحوظات عديدة وجودها قبل الاستمرار في تحليل هذه القصيدة، فكما أشرنا فيما سبق فإن هذا النموذج لا يشكل إلا فرضية في البحث. ويطرح الماء تحديداً مشكلة في (كائنات مملكة الليل): فهو مرتبط بالفضاء السفلي في شكل الأنهار والبحيرات^(٤٠) بما أنها تشكل مساحات أفقية، وفي شكل الينابيع^(٤١) والعيون المائية^(٤٢) بما أنها توجد مرتبطة بشكل -نميم بعنصر الأرض، مما يبدو أنه يلعب دوراً إيجابياً بطريقة غير ملتبسة. ورغم ذلك، فإن هذا الأمر لا ينطبق على المطر والسحب التي تجسد بسبب موقعها الرأسي وتجانساتها مع الفضاء العلوي قيماً سلبية أحياناً أو، على الأقل، قيماً مبهمه^(٤٣). وهكذا مثلاً يتجه النيل في قصيدة «القيامة والطفل الضائع» رأسياً حتى السماء (الآيات من الثالث إلى الخامس) قبل أن يأخذ معه كل شيء حتى على الأرض: المدن والقرى والحيوانات (البيتان الثامن والتاسع). أما ماء المطر في قصيدة «تقاطعات» فيوجد مجتمعاً مع الخيوط التي تغزلها إحدى آلهة الإغريق (la parque) (البيت الثاني)، وفي قصيدة «ثلج» يلعب الثلج دوراً أقل ما يقال عنه أنه

- في مواجهة الأرض، التي تقع في الفضاء السفلي، تحتل الريح والشمس وحدهما الفضاء العلوي (حتى إن كان فعلهما يتجلى بشكل أو بآخر في الفضاء السفلي).

- يحمل «الشاطئ الآخر» الذي يفترض في الريح أن تقدم معلومات عنه، تجانسات غريبة مع كلمات أخرى، وفي الحقيقة: قافية البيت العاشر مع البيت الثالث، حروف الطاء الثلاثة التي تحتويها القصيدة. اثنان من هذه الطاءات يوجدان في المركب الاسمي الذي يختتم البيت العاشر «طعم الشاطئ الآخر»، والثالثة في لفظة «السرطان» في ختام البيت الأول. وهكذا يجد هذا «الشاطئ الآخر» نفسه مدمجاً مع مدار الجدي حيث الشمس زهرة مقرورة، ومع مدار السرطان حيث الشمس تتجلى بوصفها حرارة مدمرة. وتبدو المعلومات التي تقدمها إلينا الريح إذن مشكوكاً في أمرها، فخلال الإيحاء بأنها تتعلق بباطن الأرض تحمل في حقيقتها معرفة عن المرسل المميت، أي عن الشمس.

ويثبت من قراءة قصائد أخرى في هذه المجموعة الشعرية أن الريح متحالفة مع الشمس وأنها تقع في الإشارة اللغوية (المقترنة بزمان ومكان تلفظها) إلى الـ / موت /، ففي قصيدة «كائنات مملكة الليل» يتم تعريف الريح بوصفها سماً يفصل بين البشر (الآيات من الخامس والثمانين إلى التسعين)، وفي قصيدة «مرثية إلى فيكتور هوجو» نجد أن الريح محملة بالسّم؛ أما في القصيدة المهداة إلى عدلي رزق الله فالريشة تركيب الريح في أثر اللون (وهو ظاهرة فيزيقية راجعة إلى الضوء؛ أي إلى الشمس) حتى شجرة الأرز في لبنان تمتص الريح دمها، إذا جاز التعبير. ونستنتج من ذلك موت شجرة الأرز التي تعد في ذاتها منتجاً مرتبطاً بالأرض والماء، مثلها مثل جميع الأشجار في (كائنات مملكة الليل).




٢ - ٥ - ٣ - ٤ - ٣ الكون البلاغي

من هنا، يصبح من الممكن اقتراح مربع سيميوطيقي يحيط بالتنظيم الكامن لمختلف المرسلين الكوزمولوجيين، حيث كل فعال قابل للانقسام إلى أربعة مواضع:

مبهم. وعلى الرغم من ذلك، وبشكل عام، يبدو الماء مرتبطاً بقيم إيجابية أكثر منها سلبية^(٤٤).

وإذا كان النموذج الذى قدمناه صحيحاً ويحيط فعلياً بالكون البلاغى التحتى فى مجمل المجموعة الشعرية، فإنه يمكن أن يمثل أيضاً فائدة أخرى على درجة كبيرة من الأهمية، حيث يمكن استخدامه بوصفه قاعدة تحليلية بهدف معرفة ما إذا كان هذا التنظيم للكون البلاغى خاصاً بحجازى وحده أم هو مطروح عند كتاب عرب معاصرين آخرين. ونلاحظ فى هذا الصدد أن الشمس هى العدو الأكبر لبطل رواية (نجمة أغسطس)^(٤٥) للروائى المصرى صنع الله إبراهيم، كما أن الماء يلعب فى هذه الرواية دوراً شديداً الإيجابية.

من ناحية أخرى، تُظهر مقارنة نموذجنا بالنماذج الموجودة لدى برنانوس وموباسان^(٤٦)، اختلافات - مثيرة للاهتمام - بين حساسية الكتاب الفرنسيين فى القرن التاسع عشر وحساسية شاعرنا العربى المعاصر.

برنانوس		موباسان		حجازى	
حياة /	اموت /	حياة /	اموت /	حياة /	اموت /
نار	ماء	شمس (نار)	أرض	أرض	شمس (نار)
					
الاموت /	الحياة /	الاموت /	الحياة /	الاموت /	الحياة /
هواء	أرض	ماء	سما (هواء)	ماء	ريج (هواء)

فى الحقيقة إنه على الرغم من الاختلافات التى لا يمكن تجاهلها، فإن الشمس تحتفظ لدى الكاتبين الفرنسيين بدورها مرسل لك / حياة /، بينما لدى حجازى (وربما أيضاً لدى صنع الله إبراهيم) تقوم بدور مرسل ال - موت / - وهو اختلاف يتيح لنا أن نفسره ببساطة وفقاً للظروف المناخية المختلفة التى تسود كلاً من البلدين. وربما يرتاح هكذا أولئك الذين كانوا يطالبون مؤخراً بالبحث عن الاختلافات بين الأدبين العربى والأوروبى، ولو أن نموذجنا - كما قلنا مراراً - لا يمثل إلا فرضية بحث ينبغى التأكد من صحتها.

ويتبقى أن نشير إلى ملحوظة أخيرة سوف تعيدنا إلى قصيدتنا، ألا وهى أن «البحارة» - من حيث إنهم «نحن» - الذات الفاعلة - يعتمدون على مرسلين متضادين، هما الماء (لا / موت /) الذى يجعل السفينة تطفو، والريج (لا حياة /) التى تجعلها تتقدم. ويبدو أن ذلك يفسر لنا شيئين :

١ - أن الفاعل يتقدم - بطريقة ما - نحو ال - حياة / وال - موت / معاً، ويترك نفسه تارة كى «يسترجعه» المرسل «الشمس»، وتارة أخرى كى يسترجعه المرسل «الأرض».

- الطابع المخادع للخطاب الذى يتبناه، والذى يقوم على تقديم خريطة سردية ما على أنها متحققة، بينما يتبدى لنا كلما تقدمنا فى قراءة النص أنها تجسد فشلاً.

٢ - ٦ اليوتوبيا : ال - محارب حكيماً / أو ال - حكيم محارباً

يتبقى لنا الآن أن نهتم بـ «الأسئلة» الأربعة الأخيرة التى تسعى الذات الفاعلة إلى معرفة جوابها خلال «شم الرياح».

٢ - ٦ - ١ تحول مكروس إلى الفشل

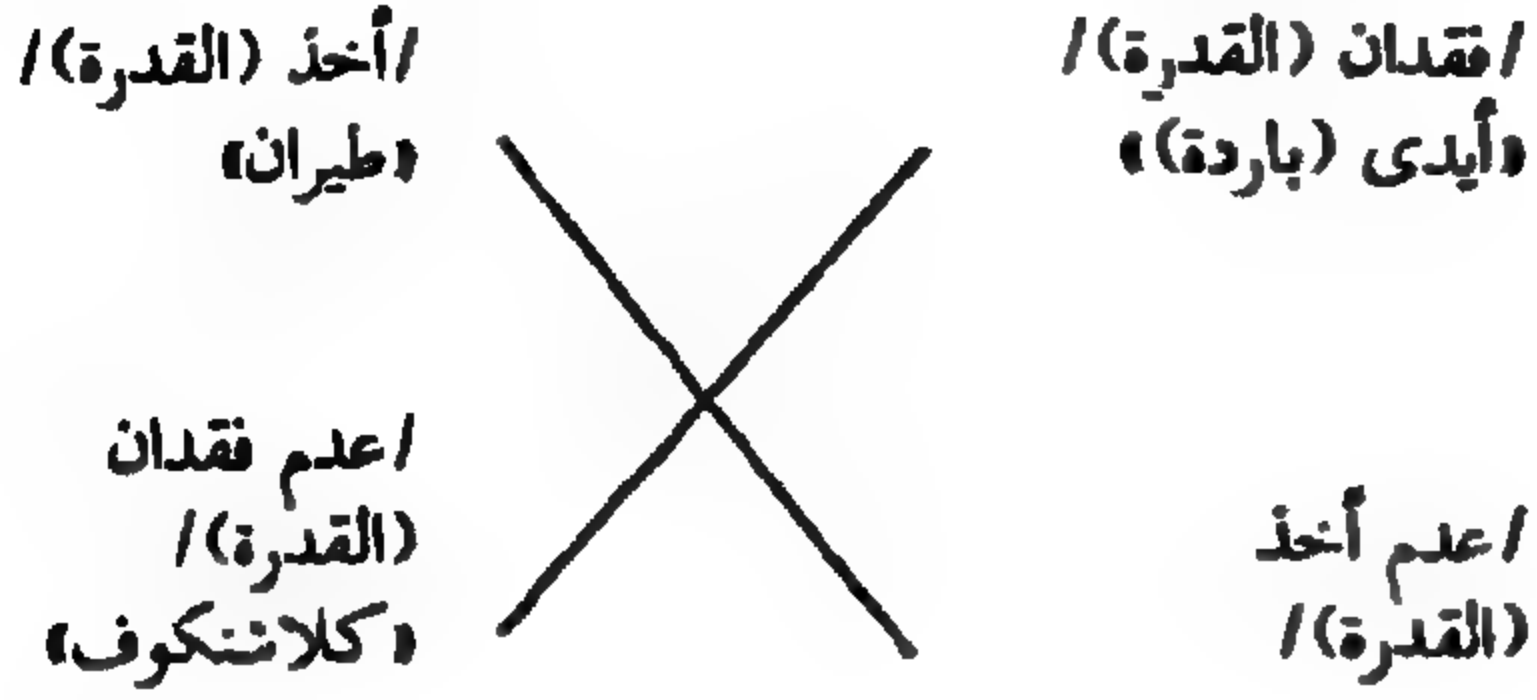
تتعلق هذه الاستفهامات / التعجبات الأربعة المسبقة بحرف «كم»، والتى تتراكم فيها أسماء الأماكن، بـ:

- المسافة التى تفصل من ناحية بين شيلى ونيويورك وموسكو (الآيات من الحادى عشر إلى السادس عشر)، ومن ناحية أخرى بين مبنى البرلمان وسلاح الطيران (البيتان الخامس عشر والسادس عشر).

- عدد الأميال التى تفصل بين الكلاشكوف والأيدى (البيت الرابع عشر)، وعدد المقابر التى تملأ المسافة بين الساحل والآخر (البيت الثالث عشر).

لنهتم أولاً بالسؤالين الأولين : نجد إشارة واضحة إلى الانقلاب الذى قاده الجنرال بينوشى، فى عام ١٩٧٣، على حكومة الاتحاد الشعبى للرئيس ألوندى فى شيلى. وعلى الرغم من ذلك، وحتى دون أن نلجأ إلى هذه الإشارة، فنحن

العبور، بل مصوغة أيضاً في شكل عدم قدرة جسمانية راجعة إلى البرد. وباسترجاع الخريطة التي صنفناها فيما يتعلق بالقصيدة السابقة^(٤٨)، فإن «الأسلحة» الثلاثة - الأيدي والكلاشنكوف والطيران - تتيح توزيعها كما يلي:



وفي كلمات مختلفة، ينطق البيت الرابع عشر، إذن، بالمشكلة نفسها التي تمت صياغتها في البيتين الحادي عشر والثاني عشر، وفي البيتين الخامس عشر والسادس عشر، وذلك بالإلحاح على المسافة /كم هي كبيرة! - التي تفصل بين الأيدي المجددة لك /حكيم/ والسلاح المخلص لك /محارب/.

٢ - ٦ - ٢ وعد بالبعث

يبقى في النهاية البيت الثالث عشر الذي يتساءل عن عدد القبور التي تملأ الفضاء الأرضي ويجب ضمناً بأنها لا حصر لها. بيد أننا نعرف مسبقاً أن القبر والأرض يحملان معنى مزدوجاً، فهما في الظاهر فضاء للموتى ومملكة لهم، بينما يخفيان في الحقيقة أحياء ينتظرون ساعة بعثهم المقبل. ينبغي، إذن، أن نضع هذا البيت في علاقة مع البيت السابع حيث السؤال عن دفن ماجلان، وحيث تطرح المشكلة نفسها: فإما أن هذه القبور تكرر سيادة الموت - الشمس، وإما أنها وعد بحياة جديدة يزرع فيها الـ /حكماء/ - وقد كبروا وأثروا خلال ارتباطهم بالمرسل - الأرض - من قبورهم للاستيلاء على الكرة الأرضية وحكمها بواسطة السلاح (انظر «عرس المهدي» الأبيات من الثاني والثمانين إلى الخامس والثمانين)، أي الـ /اسلام/.

هكذا، إذن، تتمثل المجموعة الشعرية لأحمد عبد المعطي حجازي بوصفها تأملاً في العالم: العالم كما يبدو

نعرف مسبقاً أن «البرلمان» هو الفضاء الخاص بالـ /حكيم/، بينما «سلاح الطيران» ينبع من النمط المعرفي لك /محارب/. وتسمح لنا هذه الاستثمارات الدلالية، ومعها التشابهات الموجودة بين قسمي الأبيات على مستوى الصياغة، بأن نقابل بين:

/الحكيم/	x	/المحارب/
«برلمان»	x	«طيران»
«شيلي»	x	«نيويورك»
		«موسكو»

تتلقى أسماء الأماكن الثلاثة دلالتها، إذن، من السياق نفسه، حيث يتعلق السؤالان التعجيبان - بشكل قاطع - بالمسافة الكبيرة التي تفصل بين الـ /محارب/ والـ /حكيم/، وبين الـ /موت/ والـ /الحياة/.

أما البيت الرابع عشر فيمكننا أن نستنتج فيه أولاً: أن المركب الاسمي «الأيدي» تتفق قافيته مع «شيلي»، بينما الوقع الصوتي الروسي لوحدة المعنى «كلاشنكوف» - وهو سلاح سوفيتي الصنع - يحيلنا إلى النمط المعرفي لك /محارب/ وإلى موسكو.

تقوم آلاف الأميال التي تفصل بين «الأيدي» والسلاح الذي سمح لشيلي بالدفاع عن نفسها، بالوظيفة نفسها التي قامت بها «الشيخوخة» عندما أسقطت السيف من يد لوسياس. ونلاحظ أيضاً أن الوحدة اللغوية أو الوحدة اللغوية الكلاسيكية /إرادة/ التي افترضناها من قبل^(٤٧) في وحدة المعنى «يد» توجد - بطريقة ما - وقد تم تحييدها بفعل أن «الأيدي» تشكل قافية قوية مع «الجدى» في البيت الثالث، وإذن مع مدار الجدي نفسه الذي يرتبط ببرودة الشمس. بيد أن الأيدي الباردة غير قادرة على القيام بوظيفتها الخاصة، ألا وهي الإمساك بالأشياء، أي الإمساك هنا بالكلاشنكوف. وهكذا تجد استحالة تحول /الحكيم/ إلى /محارب/ نفسها مصوغة مرة في شكل السن، ومرة في شكل مسافة مستحيلة

في عيني الشاعر - مهتدا بالحرب وواقعاً تحت سيطرة
الـ/محارب/، والعالم كما ينبغي «أن يكون» في عيني
الشاعر - كوناً للسلام والمعرفة، يصبح الإنسان فيه إنساناً
بتحوله /حكيماً/. فهل هذه رؤية تشاؤمية؟ أم رؤية يوتوبية؟

نعتقد أن الأمر يتجاوز هذا وذاك بما أن حجازي يتساءل
عن إمكان تجاوز التناقض ويقترح حلولاً، فهو يقول لنا إنه
ينبغي - رغم المظهر العبثي لذلك - أن يقبل الـ/حكيم/ أن
يصبح /محارباً/، فهذا هو ثمن انتصار السلام والحكمة.
ويلحق الشاعر هذا الدور التوفيقى بأولئك الذين يطلق عليهم
اسم «الشوار»، وبالمهدي (بن بركة) في «عرس المهدي».

الهوامش

* أدب بالشكر لزملائي السوريين والفرنسيين بالمعهد الفرنسي للدراسات
العربية بدمشق، فدون كرمهم ومساندتهم لم تكن هذه الدراسة لترى النور،
لا سيما أنها كتبت في ظروف خاصة مجهدة للغاية، لعلهم يجدون في
هذه العبارات شهادة لتقديرى لهم ولصداقتي.

A.J. Greimas, J. Courtès, Paris 1979.

(١)

(٢) كائنات مملكة الليل، أحمد عبد المعطي حجازي، بيروت ١٩٧٨.

(٣) وذلك بناءً على ترجمة بن شيخ الصادرة بعنوان أحمد عبد المعطي
حجازي، أرض زمر، باريس ١٩٨٠. وهي ترجمة تستند إلى القصيدة
المشهورة «أنشودة جنازة» إلى نساتير ميجياس، لفرديكو جارسيا لوركا.

(٤) المرجع السابق نفسه، في صفحتي ١١٥ و ١١٦.

(٥) نستند هنا إلى مجمل أعمال جورج دوسيزيل، وتحديدًا إلى عمله:
الأسطورة والملحمة «بجزية»، باريس ١٩٦٨ و ١٩٧١.

(٦) حول إشكالية اللفظ، انظر:

- Greimas - Courtès, Dictionnaire, articles énonciation, énoncia-
teur, énonciataire, débrayage, embrayage et J. - Cl.

- Coquet. Prolégomènes à l'analyse modale (fragments), le su-
jet énonçant, Documents de recherches sémio-linguistiques

de l'Institut de la Langue française, EHESS - CNRS, N°3,
Paris 1979.

(٧) انظر صفحة ٤٢٠ من: Greimas - Courtès, Dictionnaire.

(٨) سوف نشير من الآن فصاعداً إلى الفاعل لوسياس باسم الـ/حكيم/.

(٩) حول إشكالية «إرادة أن يكون»، انظر:

- Greimas, De la modalisation de l'être, Bulletin du groupe de
Recherches sémio-linguistiques (EHESS) - Institut de la
Langue française (CNRS), N° 9, juin 1979, pp. 9 - 19.

- A. Henault, Platon et la dynamique des passions, ibid.,
pp. 20 - 25.

وبالفلسطينيين في «طيور الخيم»، وبآخرين، فالحكماء -
المحاربون (أو المحاربون - الحكماء) هم من يحملون - في
عيني الشاعر - أمل الإنسانية، إذا كان هناك أمل لها.

في الوقت الذي ينعقد فيه مؤتمر مدريد لتزع السلاح،
وتمتلئ فيه الشوارع بمتظاهرين من أجل السلام، وفي
الوقت الذي يستمر فيه العالم الثالث في معاناته من القهر
والحرب، فإن هذه المجموعة الشعرية لأحمد عبد المعطي
حجازي - بما تشكله من تأمل عام حول أوضاع ممارسة
السلطة، تؤكد وجودها، إذن، بوصفها تجسيداً مدهشاً
للأحداث الراهنة.

(١٠) تعتبر التأنيغية الفاعلية «ذات فاعلة - مرسل» من أكثر الأنماط التأنيغية
شوعاً.

(١١) من الواضح أن نشاط الـ «خطيب» يتدخل فيه فعل بلدي (كلام
وايماء)، وعلى الرغم من ذلك فإنه ينبع من أهليته وليس من الفعل ذاته
المكون لوظيفته التي هي وظيفة معرفية خالصة من حيث إنها تقوم على
توصيل أدلة - معرفة.

(١٢) المرجع المذكور فيما سبق:

Greimas - Courtès, op. pp 79 - 82.

(١٣) هناك العديد من الإشارات الإنجليزية في كائنات مملكة الليل، وكذلك
هناك إشارات قرآنية. ويتم تكرار المركب الاسمي «الخبز والنبذ» في
قصيدة «إلى الرسام عدلي رزق الله» (البيت السابع عشر) حيث توجد
صور أخرى تمت استعارتها من إنجيل العهد القديم. انظر أيضاً قصيدة
«عرس المهدي»، في الأبيات من الثاني والخمسين إلى الخامس
والخمسين.

(١٤) انظر فيما يلي القسم ١ - ٦ - ١.

(١٥) ترجمة بن شيخ، المرجع المذكور فيما سبق، ص ١١٥.

(١٦) تشير العديد من قواميس اللغة العربية الفصحى إلى معنى التوبيخ الذي
يمكن أن يحويه حرف «هل»، وذلك استناداً إلى مناقشات علماء النحو -
في هذا الصدد - الذين عكفوا على هذه المسألة منذ عصر سيويه.

(١٧) W.H. Worrell, The interrogative particle hal in Arabic
according to native sources and the Kur'ân, 2ter Band,
Strassburg 1908, pp.116 - 15.

(١٨) حتى لا نغفل في هذا الصدد، نحيل القارئ - في تحليل الـ «ندم»
والـ «حقد» - إلى:

A. Greimas, Maupassant, La sémiotique du texte: Exercices
pratiques, Paris 1976, p. 229

A.J. Greimas, De la colère, Documents, III, 27, Paris 1981.

- Baumgardt, Magellan, histoire du premier voyage autour du monde, 1943.

- Stefan Zweig, Magellan 1938.

- Pellud, Magellan et le premier tour du monde de la Victoria, 1961.

(٣٧) يعتبر استساخ تجربة ما شيئاً شائعاً في عدد لا يستهان به من النصوص الأدبية.

(٣٨) غالباً ما تكون وظيفة الترجمة في الحقيقة أن تخلط الأمور خلال تحويل اتبناه القارئ عن النص الذي بين يديه، إلا أن لها أيضاً وظيفة إنارة مناطق ما في النص. وتكمن المشكلة في معرفة العناصر الترجمة السديدة بالنسبة إلى النص. لكن على أية حال فإن الترجمة لا يمكن أن يكون لها إلا دور تأكيدى للنتائج التي تم التوصل إليها انطلاقاً من تحليل النص.

(٣٩) حول استقلالية البعد المعرفي، انظر المرجع السابق ذكره:

A.J. Greimas, Maupassant, p. 228.

(٤٠) على سبيل المثال: «كائنات مملكة الليل» في البيت الستين، و «لقطة تذكارية» في الأبيات من العشرين إلى الرابع والعشرين، و «القيامة والطفل الضائع» في البيت الثاني والخمسين، و «عرس المهدي» في البيت الثاني والعشرين.

(٤١) «غرفة المرأة الوحيدة» في الأبيات من الرابع والثلاثين إلى السادس والثلاثين.

(٤٢) «طيور الخيم» في البيت التاسع.

(٤٣) على سبيل المثال: البيت الأخير من «بطالة»، والبيت قبل الأخير من «دمشق تقاتل». انظر أيضاً «عرس المهدي» في البيت الثالث والعشرين والرابع والعشرين، و «سفر» في البيت السابع.

(٤٤) انظر «كائنات مملكة الليل» في البيت الرابع والستين، و «إلى الرسام عدلى رزق الله» في البيتتين الستين والواحد والستين، و «القيامة والطفل الضائع» في البيت الرابع والثلاثين، و «مرثية لكارل ماركس» في البيت الثالث والعشرين.

(٤٥) صنع الله إبراهيم، نجمة أغسطس، دمشق ١٩٧٤.

(٤٦) قام تحسين يوسف بتحليل عالم برناتوس، وكانت «خيال برناتوس» هي رسالة الدكتوراة التي تقدم بها إلى كلية الآداب باستبول. كما صاغ جريماس هذا العالم في كتابه:

Sémantique Structurale, Paris 1966, p. 222.

أما عالم موباسان المتخيل فقد حلله جريماس في عمله "Maupassant" السابق ذكره.

(٤٧) انظر فيما سبق: ١ - ٣ - ٣.

(٤٨) انظر فيما سبق: ١ - ٤ - ٧.

(١٩) بخصوص هذه الفقرة، انظر المرجع السابق ذكره:

A.J - Greimas, Maupassant, pp. 186 - 187.

(٢٠) بخصوص الموضع الصحيح لهذه الكلمات الأربعة في المربع، انظر المرجع السابق:

A.J - Greimas, Maupassant, p. 203.

(٢١) سوف تؤكد المحاولات مع مختلف القراء هذا التأويل، بل إننا قبلنا قراء قد اكتشفوا في ذلك جملة مضادة تحقق ارتياحاً لهم.

(٢٢) انظر فيما سبق ١ - ٤ - ٣.

(٢٣) ونستنتج تبعاً لذلك، وفي سياق قصيدتنا، أن الـ «حكمة» والـ «شجاعة» تبعان من نمط معرفي واحد.

(٢٤) وعلى الرغم من ذلك ينبغي أن نشير إلى أن «المسيفة» - وهو اسم مشتق من الأصل اللغوي نفسه - تحتوي فكرة المأوى.

(٢٥) لن نشير هنا بالطبع إلا إلى حلقات من حياة لوسياس تبدوا لنا سديدة في الخصوص الذي يهمنا.

(٢٦) سوف نتحدث مرة أخرى عن صورة الثور بخصوص قصيدة بابلو نيرودا.

(٢٧) Creimas - Courtès, Dictionnaire, art., Référence, p. 311.

(٢٨) سوف نعود فيما بعد إلى المشكلة التي يطرحها استخدام حجازي هنا لحرف «كم». انظر فيما بعد ٢ - ٥ - ١.

(٢٩) على عكس ما يرى البعض، نعتقد أن استخدام حجازي - الذي يحدد عن المؤلف أحياناً بلا شك - لعلامات الترقيم يجعلها دالة وليست اعتباطية.

(٣٠) وكذلك في: «القيامة والطفل الضائع» في الأبيات من السابع والثلاثين إلى السابع والأربعين، و «لقطة تذكارية» في البيتتين الثاني والثلاثين والثالث والثلاثين، و «تلج» في الأبيات من الرابع والعشرين إلى السابع والعشرين، و «صورة شخصية» في الأبيات من الثاني والأربعين إلى الرابع والأربعين، وفي البيت الثالث والسبعين.

(٣١) «سفر» البيت التاسع عشر، و «دمشق تقاتل» البيت الثالث والعشرين.

(٣٢) «مرثية لكارل ماركس»، البيت التاسع عشر.

(٣٣) «دمشق تقاتل»، البيت الثالث والعشرين.

(٣٤) المرجع السابق ذكره.

A.J. Greimas, Maupassant, pp. 79 - 80.

(٣٥) انظر المرجع السابق Maupassant، صفحة ٦٧.

(٣٦) كان هذا الإبحار حول نصف الكرة الأرضية موضوعاً للعديد من النصوص، مثل:

- Pigafetta, Premier voyage autour du monde par Magellan, Plon 1964.

- Denuce, La question des Moluques et la première navigation autour du globe, 1911.



كائنات

مملكة حجازى الشعرية

محمد إبراهيم أبو سنة*

عبر تجليات الحداثة الشعرية العربية التى نهضت عاتية ومدوية من الركام السياسى والثقافى والفلسفى لعقد الأربعينيات، عقد التصدعات التاريخية فى خارطة العالم عامة وجغرافية الوطن العربى خاصة، تتبدى تجربة أحمد عبدالمعطى حجازى الشعرية ممثلة لأفقيين فسيحين تتناثر فى جنباتهما عشرات الكواكب والنيازك والأقمار والمجرات والشموس، أفق الغروب الدامع الحزين للرومانسية، وأفق التوقعات المتفجرة للواقعية ويتواصل الأفقان عبر معبر تاريخى يستند إلى كلاسيكية محتضرة. ويطلع الشاعر باعتباره الكائن الأول فى مملكته التى حاول تأسيسها بحد القصيدة الباتر وتوسعت هذه المملكة وترامت أطرافها بفتوحات جديدة، هيا لها الوعي العميق النافذ وتراكم الخبرة وتقلب الأرض تحت الأقدام وامتداد الرؤى والأحلام إلى مشارف مدن لم تكن تخطر ببال

* شاعر مصرى

هذا الفتى البرئ الساذج القادم من إحدى قرى المنوفية، فى أوائل الخمسينيات من هذا القرن، إلى مدينة تتفجر بالثورة التى حسمت عراك الأحزاب السياسية لتطرح رؤاها الوطنية فى حتمية الاستقلال ورؤاها الاجتماعية فى تحقيق العدل الاجتماعى، ورؤاها القومية فى السعى إلى وحدة العرب. يأتى حجازى مشعباً برواسب من رؤى وأيديولوجيات دينية ونزوات مراهق غريب يئسى فقد أبيه وحرمانه من حبيبته ويحن إلى حضن أمه، يأتى فى رحلة من قرية لا تعرف السعادة ليراهن على وجوده الشعرى فى مدينة لا تعرف الحب. ويفلح حجازى فى احتواء الصدمة الحضارية بين عالم القرية وعالم المدينة ولكنه، قبل ذلك، يجسد تجاربه الأولى التى تجمع بين الرعشة الرومانسية فى قصيدة «العام السادس عشر»، والحس الواقعى فى «مقتل صبى»، والفاجعة التاريخية فى «مذبحة القلعة»، وإدانة المدينة فى «الطريق إلى السيدة». ولعل أول مظهر من مظاهر إدراك المفارقة بين عالم الماضى وعالم

الحاضر، عالم القرية وعالم المدينة، هو التقاط الشاعر حركة الزمن التى انعكست على رؤيته لحياته فيما بعد. فهو يعبر فى قصيدة «الطريق إلى السيدة» عن لحظات الملامسة الأولى مع المدينة، عبر السؤال الساذج عن الطريق إلى السيدة. ويقوده الطريق إلى هذه الآلة التى تفزع «الترام»، وهو المقابل المعصرى للدابة التى عرفها الشاعر فى قريته. يلحظ الشاعر السرعة فى الحركة، حركة السير، ثم يلتقى بسيارة بها بشر يضحكون، أسنانهم بيضاء ووجوههم مزهوة. عند رؤية الشاعر للترام لا يلحظ سوى السرعة ويصيبه الخوف من هذه الآلة الحديدية ولا تخيله الآلة إلا إلى نفسه، الخوف والدهشة، ولكنه عند رؤية السيارة تتداعى فى وعيه دلالات اجتماعية توحى بنشوء فكرة التقسيم الطبقي: الناس يمضون سراعاً/ لا يحفلون/ أشباحهم تمضى تباعاً/ لا ينظرون/ حتى إذا مر الزحام/ لا يفزعون/ لكننى أخشى الترام/ كل غريب هاهنا يخشى الترام. أما المغزى الاجتماعى فيبتدئ عند مرور سيارة فارمة: وأقبلت سيارة مجنحة كأنها صدر القدر/ تقل ناساً يضحكون فى صفاء/ أسنانهم بيضاء فى لون الضياء/ رؤوسهم مرنحة/ وجوههم مجلوة مثل الزهر/ إن هذه السرعة التى تجسدت فى حركة الآلة هى التى أوحى للشاعر بمغزى مرور الوقت فى قصيدة العام السادس عشر: أصدقائى نحن قد نغفو قليلاً/ بينما الساعة فى الميدان تمضى/ ثم نصحو فإذا الركب يمرر وإذا نحن تغيرنا كثيراً/ وتركنا الأقبية. إن حركة الزمن هى الشرارة الأولى التى أذكت جمرة الوعى فى عقل الشاعر ووجدانه. إن الزمن الريفى هو زمن متروك منسجم مطمئن لا يوحى بالقلق، متسق مع حركة الإنسان والحيوان والنبات والطير: وجاء مساء/ وكنت على الطريق الملتوى أمشى/ وقربتنا بحضن المغرب الشفقى/ أرؤى أفق/ مخادع ثرة التلوين والنقش/ تنام على مشارفها ظلال نخيل/ ومعدنة تلوى ظلها فى صفحة التربة/ أرؤى مسحورة تمشى/ وكنت أرى عناق الزهر للزهور وأسمع غمغيمات الطير للطير/ وأصوات البهائم تختفى فى مدخل القرية/ وفى أنفى روائح خصب/ عبير عناق. إن إنسان القرية لا يفكر كثيراً فى مرور الوقت، إنه يؤقت حياته بالشروق والغروب كما يؤقتها بمواقيت الصلاة وبالفصول الزراعية. الزمن الريفى يرتبط بالطبيعة والدين ولقمة العيش، وهى منظومات ثلاث تتعلق بإرادة الله، فالإنسان

لا يستطيع أن يتدخل فى مواعيد الغروب والشروق، كما يدفعه إيمانه العميق إلى التسليم المطلق بما يأتى به القدر، وهو فى رزقه الذى يعتمد على الزراعة لا يقدر أن يحمل البذرة على أن تشق التربة وتفتح، هو «زمن طقسى»، ولكن الزمن فى المدينة يحيل إلى العلاقة الاجتماعية، حيث الآلة تقودهم وتحدد ردود أفعالهم، إنه (زمن اجتماعى). وإذا كانت الآلة هى إحدى الكائنات الأولى فى مملكة حجازى الشعرية فإنه لا يلبث، ومع تنامى وعيه الاجتماعى، أن يركز على الإنسان المفرد المجهول الذى يواجه مصيره تحت عجالات ترام أو سيارة. «الترام والسيارة» مرة أخرى، إنهما يثيران الفرع أو المفارقة الطبقيّة، ولكنهما أيضاً قد يصبحان قاتلين «فى مقتل صبي»، (مدينة بلا قلب) يركز الشاعر على الفعل التراجيدى للموت، تجسيد التجربة فى كثافة ونفاذ وتأثير: الموت فى الميدان طن/ العجلات صفرت توقفت/ قالوا ابن من؟/ ولم يجب أحد / فليس يعرف اسمه هنا سواء/ يا ولداه/ قيلت وغاب القاتل الحزين/ والتقت العيون بالعيون/ ولم يجب أحد/ فالناس فى المدائن الكبرى عدد/ جاء ولد مات ولد. هذه السديمية هى إحدى خصائص كائنات المدينة التى لا قلب لها. وهذه التجربة تمتد فى عالم حجازى الشعرى لتتشكل فى صور وقصائد أخرى: «قصيدة الموت فجأة» فى ديوان (لم يبق إلا الاعتراف): حملت رقم هاتفى يمر/ واسمى/ وعنوانى/ حتى إذا سقطت فجأة تعرفتم على وجاء إخوانى/ تصوروا لو أنكم لم تحضروا ماذا يكون/ أظل فى ثلاثة الموتى طوال ليلتين/ يذهب إنسان إلى أمى وينعانى/ أمى تلك المرأة الريفية الحزينة/ كيف تسير وحدها فى هذه المدينة تحمل عنوانى/ كيف ستقضى ليلها بجانبى فى الردهة الشاملة السكينة/ تقهرها وحدتها/ يريحها انفرادها يحزنها/ حيث تظل تستعيد وحدها أحزانها الدفينة/ تنسج من دموعها السوداء أكفانى. ثم يتمنى فى عودة إلى الموروث الشعبى القديم فى مواجهة مجهول المدينة الذى يفيض بالوحشة والانقطاع والعدم، يعود إلى المعرفة البدائية، طريقة التعرف الريفية، كأن الخوف من المدينة كان كامناً فى قلب الأمهات والآباء والأبناء، لذا فهم يضعون الوشم على أذرعهم وصدورهم. يقول:

بالبت أُمى وشممتنى فى اخضرار ساعدى كيلا أتوه/ كيلا
أخون والدى/ كيلا بضيع وجهى الأول تحت وجهى
الثانى. بل إن «مقتل صبى» ظل هاجس الشاعر فى
قصيدته «لاه» التى تذكرنا ببيت دعبل الخزاعى:

إنى لأفتح عينى حين أفتحها

على كشير ولكن لا أرى أحدا.

فى هذه القصيدة التى تضج بالوحشة والفراغ، يرى
حجازى أنه أتى فعلا من أفعال الجنون: رأيت نفسى أعبر
الشارع عارى الجسد/ أغض طرفى خجلا من عوراتى/ ثم أمدته
لأستجدى التفاتنا عابرا/ نظرة إشفاق على من أحد/ فلم أجد.
ثم يقدم فرضا كأنه نتيجة مرتبطة بالمقدمة ارتباطا منطقيا:
إذن/ لو أننى لا قدر الله أصبت بالجنون وسرت أبكى عاريا
بلاحياء/ فلن يرد واحد على أطراف الرداء/ لو أننى لا قدر
الله سجت/ ثم عدت جائعا يمننى من السؤال الكبرياء/ فلن
يرد بعض جوعى واحد من هؤلاء/ هذا الزحام لا أحد. إن
الإدراك الموحش بالاغتراب فى المدينة يقود الشاعر إلى التعلق
بالبطولة فى صورها السياسية والوطنية والقومية والإنسانية. وهو
يرسم صورة للغدر والخديعة والقسوة فى مذبحة القلعة، تلك
التي دبرها محمد على للمماليك لينفرد وحده بالسلطة.
ويتبدى تعاطف الشاعر مع هذا المملوك الشارد الوحيد الذى
نجا على حصانه بعد أن قفز من فوق أسوار القلعة مغامرا فى
قفزة هائلة بالحياة طلبا للحياة: «يا حصانى طر بنا»: وإذا
الفارس فى الجو عقاب/ ينهاوى شاهرا فى الجو سيفه معطيا
للشمس أنفه/ تاركا للريح أطراف الثياب/ كإله وثنى يتمشى
فى السحاب. يدرك الشاعر أن الشجاعة هى إحدى ضرورات
الكائن للتشبث بالبقاء، أو هى سمة البطولة التى يتغير معناها
فى عالم الشاعر من القوة القادرة على صنع الخوارق إلى
الحنو والعطف على الفقراء. البطل هنا هو الذى يجسد آمال
الأمة: لو كان فارساً مغامرا/ يلوح فى الخطر يأتى إلينا، رافعا
فى قمة الردى قوائم الحصان/ يكر لا يفر يقطف الرؤوس
كالزهر/ ويختفى عند انقشاع الموت فى سحب الدخان/ لما
تغنيت به/ لما تحرك اللسان/ وكيف لى؟ وقد مضى بلا أثر.
ولكن البطل وهو عبدالناصر فى القصيدة يتمثل فى الإنسان:
إنى أغنى للذى رأيته يوم الأمانى مثله يوم الخطر/ رأيته الإنسان

أصفى ما يكون/ ألصق ما يكون بالأرض وأبواب البيوت
والشجر/ أكثرنا حزنا/ أشدنا تفاؤلا أبرنا بنا/ أحن من صافى
الندى على الثمر. يدرك الشاعر أن البطل يفقد معجزاته إذا
أكل من طعام أعدائه: كنت شجاعا ذات يوم/ لكننى أكلت
من طعام أعدائى فصرت مقعدا/ وكنت شاعرا حكيماً ذات
يوم/ حتى إذا استطعت أن أحمل اللفظين معنى واحدا/ فقدت
حكمتى وضاع الشعر منى بددا / وكنت عاشقا وفيما ذات
يوم لكننى أفقد روى فى النهار وأستحيل فى أواخر الليل
شبحا مرتعداً. الشجاعة متمثلة فى البطل والحكيم والشاعر
ولاعب السيرك هى تنويع لكائنات مملكة حجازى الشعرية
التي تتناسل وتتكاثر عبر دواوينه المختلفة، فيصبح البطل شهيدا
فى شدوان، ويصبح لاعب سيرك يواجه احتمالات الفاجعة
كل ليلة، والشاعر نفسه يرى أن الرد على المدينة التى أعجبت
به ولكنها حولته إلى أمير متسول لا يكون إلا بالشجاعة،
شجاعة تقترب من المقامرة بكل شئ بل قد تقود إلى نزعة
عدمية رافضة، هذه النزعة الكامنة فى أعماق الشاعر منذ
لاحقه الخوف من الموت فى المدينة حتى رأى نفسه أميراً
متسولاً يبحث فى المدينة عن صديق يستره ويرد على عورته
الرداء. ظل هذا الخيط حيا متناميا فى تجربة الشاعر حتى
منتصف الوقت من أشجار الأسمنت: خذنى يا قطاة ورفرفى
فى الطلح والأتل/ الدينى من سرابك مرة ثانية أو
بددينى/ واقطعى حبلنى. يواجه الشاعر عبر تجربته الطويلة
مرارات الاختيار بين طرق كثيرة، ولكنه يختار الشاعر الذى
يتبدى مرة بطلا ومرة صعلوكا، إنه يظل قادرا دائما على
التضحية بكل شئ، تلاحقه مدينة عرف فيها الجوع والغربة
والوحشة والخوف، وهو فى كل مرة يتحول مع تحولات
حياته ليصير أكثر صلابة وأشد ثباتا.

يحمل الشاعر فى ثنايا روحه الغامرة عذوبة المغنى الذى
يفيض عاطفة وعدمية المقامرة: إلى الجحيم/ الليل والنهار
والحدائق الخضراء والبيوت والأسواق والمرتبات والديون
والجسور والفنادق/ الخبايا المراحىض الجرائد الرسوم/ إلى
الجحيم اللغة المطاط والمضحك والمروض المفسر المصنف
المشخص المحترف الهاوى المناور المداور العظيم/ إلى
الجحيم/ إنى وضعتكم جميعا يا مواطنى سدوم/ فى قاع

والواقع المنفرط فى عبثيته وتحولاته : أعبر الشارع المرحوم لا توقفنى العلامة / أثير حينما ذهبت الحب والبغض وأكره السامة. هل هو التمرد الرجودى الذى يعرفه الشاعر دائماً فى مواجهة الجمود والإذعان والآلية؟ أدفع رأسى ثمنا لكلمة أقولها/الضحكة أطلقها أو ابتسامة/أسافر الليلة فجأة ولا أرجو السلامة.

تتداخل فى تجارب المرحلة الأولى، مرحلة ما قبل باريس، مقاطع من الحنين الرومانسى وهدير من الواقعية الطبيعية تعلو فوق الإيديولوجية وتقودها، وحس كلاسيكى يتبدى فى جماليات الإيقاع وحرص على القافية. ولأشك أن الشاعر كان يعرف دعاوى التقليديين التى تتهم الحداثيين بالعجز عن السيطرة على الأدوات وينظرون إلى شعر الحداثة باعتباره هروباً فنياً من القواعد الصارمة؛ فكان على أحمد حجازى أن يواظبهم على مستوى الرؤية والأداة، بدءاً من ديوان (كائنات مملكة الليل) ديسمبر ١٩٧٨، حيث تتجلى حداثة الشاعر فى الخروج على الحنين الرومانسى والهدير الواقعى الذى تقنع بخطاب سياسى والموازنات الكلاسيكية. تجلت فى هذه المرحلة حرية الشاعر فى مواجهة ماضيه، حيث أصبح أشد انغماساً فى الراهن الذى يكتسى ملامح أوروية. لم يتخل عن دعائم عالمه؛ ظلت الثورة العربية ترافقه فى باريس وظل على ولائه لأبطاله الذين ينتمون إلى النضال ضد القهر والفقر والعبودية: أنا والثورة العربية نبحث عن عمل فى شوارع باريس/نبحث عن غرفة نتسكع فى شمس أبريل/إن زماناً مضى وزمان يبعث. وظل على تهليله للانتصارات العربية، ثلاث أغنيات للحرب، وجسد الانتفاضة المصرية فى القيامة والطفل الضائع.

ورثى المناضل الغربى عمر بن جلون. ثمة ولاءات باقية فى المرحلة الباريسية إلا أن حساسية فنية جديدة قد اعترت تجربة الشاعر. فقد اقتربت اللغة من طبيعة الأشياء وكادت تتخلى عن دورها الرمزي لتصبح هى الشئ الذى تتحدث عنه. وظهر الفعل الشعرى متجسداً فى صور جديدة محايدة ونهائية: يقول حجازى فى قصيدة «ثلج»، ولعلها أول ما كتب بعد وصوله إلى باريس فى عام ١٩٧٤: البياض مفاجأة حين عريت نافذتى/شدنى من منامى النديف الذى كان يهطل متئداً مانحاً كل شئ نصاعته ومدها الشفيف شدنى/كان

صندوق وألقيت بكم إلى الجحيم. تتزاحم حول الشاعر كائناته فى خيط مدهش من أهل القرية التى جاء منها : والده وأمه وحبيته وضحايا من سكان المدينة التى رحل إليها غريباً بين الغرباء، ثم أبطال من عصور مختلفة لهم بعض سمات القوة والحكمة والرحمة والمناورة والمقامرة فى لحظات الحسم. يدرك من يدخل مملكة حجازى الشعرية أنه يحاول بسط سلطانه على كل كائناتها؛ فهو يشكلهم فى أغلب الأحيان على هيئته، هيئة الشاعر المزمو بكلماته، منذ كان فتى فى مطالع الشباب يتحدى حتى من علمه لعب السيف: أنا أصغر فرسان الكلمة/لكنى سوف أزاحم من علمنى لعب السيف / من علمنى تلوين الحرف/سأمر عليه ممتطياً صهوة فرسى لن أترجل / لن يأخذنى الخوف/أنا الأصغر/لم أعرف بعد مصاحبة الأمراء/لم أتعلم خلق الندماء/لم أبغ الكلمة بالذهب اللألاء / ماجردت السيف على أصحابى فرسان الكلمة. وهو يصوغ أبطاله وصعاليكه من رحي إيمانه برسالة الشاعر والتزامه القومى والوطنى والإنسانى، ولكنه بطل متمرد على فكرة الإطار الإيديولوجى الذى يهيمن على بعض الشعراء فيحيلهم إلى أبواق وطبول.

قراءة حجازى تؤكد حتى فى المرحلة التى علت فيها نبرة الخطاب الشعرى السياسى، مرحلة «لم يبق إلا الاعتراف» و«مرثية العمر الجميل»، أن الشاعر ظل واعياً بحدوده التى تقف به بمنأى عن التبعية السياسية. فهو حين يرثى أبطاله يدخلهم إلى غرف روحه الداخلية يحنو عليهم ويبكيهم، ويودع فيهم أحلامه بل وعمره كله. إنه يتوحد بأبطاله وأصدقائه وأحبائه، وهو فى «مرثية العمر الجميل» يرسم نفسه عاشقاً يتبع بطله على طريق الأمل فى غد يشرق فيه العدل والحرية والحب: إننى قد تبتعتك من أول الحلم/من أول اليأس حتى نهايته ووفيت الذماما/ورحلت وراءك من مستحيل إلى مستحيل/لم أكن أستهى أن أرى لون عينيك أو أن أميط اللثام/كنت أمشى وراء دمي فأرى مدناً تتلألاً مثل البراعم حيث يغيم المدى ويضيع الصهيل. وحين يرثى صديقه «وحيد النقاش» يحمر معه فى رحلة الحياة والموت: كم تمنيت لو أننى يا حبيبى/قد نهيتك عن هذه الكأس/أوصدت دونك هذا الجمال. يتبدى حجازى مسيطراً يختار حرية الشاعر التى تدفعه مرة إلى الانكسار الفردى والتمرد فى مواجهة العالم، وهو فى حالة سفر دائم، حالة مواجهة للتقيض المعادى

دوامة من رفيف/ جذبتني لها / فرحلتنا معا وانطلقنا نرفرف من غير ظل ونرقص بين الصعود وبين الهبوط/ يراودنا العشب والشجرات العرايا ومتكآت النوافذ والشرفات وأيدي الصغار وأيدي التماثيل والكائنات المظلة حول السقوف.

يقترب اللفظ من حالة الأشياء ويغادر سكونية المعجم وتحرر الجملة الشعرية من منطلقها وتوقعاتها الحتمية لترافق الحدث الذي أصبح خارجيا ، ولكنه يمت بوشائج عميقة إلى روح الشاعر ووجدانه وشواغله. ربما كانت الذاكرة هي مركز العمل الشعري في مرحلة اغتراب الشاعر الفرنسية، حيث تطفو صور الكائنات المثيرة للجدل والدهشة والمفارقة، «صورة شخصية للسيدة ص ك»، ولقطة تذكارية للقاء عابر. ولأن القصيدة الحجازية صارت تطل بحميمية أكثر على أفقها الخاص مرتبطة مرة باللون ومرة بالمكان ، فقد تواصل الشاعر مع عوالم تضج بكائنات غامضة تطلع في أفق سيف وانلى وعدلى رزق الله ويكاسو. إن قصيدة «تقاطعات» تمثل الحالة التي وجد الشاعر نفسه فيها ، حيث اتسعت الرؤيا وضاعت العبارة : وتكون أمسية مطر كخيوط الغزل يقطعني وأقطعه/ وشوارع تنصب في جسدي وأعبرها ويكون ضوء يلعب البلبل الصقيل به/ يفرقه ويجمعه/ ويكون نهر يقتفي أثرى وريح مثقل بالغيم والأصداء يدفعني وأدفعه/ ويكون أنى حين ألقاه أضيئه .

إن حداثة حجازي تتميز بين الحدائث العربية بغلبة الهاجس الرومانسي رغم تقاطعه القوى مع الهاجس الواقعي الرمزي، ونلاحظ ما يشبه الدورة الشعرية في بروز كائنات ظلت تواصل بقاءها في تجاربه. إن المرأة التي كانت توشك أن تكون جزءا ضروريا من وجوده في ديوان (مدينة بلا قلب) تغدو امرأة مستقلة، امرأة وحيدة يعتره الإشفاق عليها. يرسم الشاعر في قصيدته الأولى كائنات مسرح التجربة في قصيدة «كان لي قلب» : على المرأة بعض غبار/ وفوق المخدع البالي روائح نوم ومصباح صغير النار/ وكل ملامح الغرفة/ كما كانت مساء القبلية الأولى وحتى الثوب/ وحتى الثوب وكنت بحافة المخدع/ تردين انبثاق نهدك المترع وراء الثوب . هذا المدخل الواقعي إلى تجربة رومانسية يتطور ليصبح تجربة أخرى في كائنات مملكة الليل، كأن بعض كائنات حجازي الشعرية تنمو بطريقتها الخاصة لتواجهنا مرة أخرى بعد دورة من

الفهم والوعي والتطور. نلتقي في قصيدة «كان لي قلب» بامرأة هي حبيبة الشاعر التي ترتبط بعالمه ويظل يناشدها أن ترحل معه إلى مصيره المجهول في المدينة، كأن هذه المرأة نفسها هي التي رحلت وبعد دورة من الخيبة والعذاب والإحباط سكنت هذه القصيدة التي يعطى لها الشاعر عنوان «غرفة المرأة الوحيدة»، امرأة وسط أشياءها التي تذكرها بالماضي، امرأة تطرد المدينة وتنشغل بوجودها المتمثل في الرموز الحميمة لتجارب عبرت ولا تكاد تلتفت لوجود الشاعر وهي واقفة أمام المرأة . إن الأشياء في هذه القصيدة تكتسب بعدا وجوديا عميقا لاتملك المرأة ولا الشاعر الفرار منه: كل شيء له موضع لا يبارحه/ وحضوره من خطي الوقت خبز وماء/ ومن ظلها المتأرجح إغفاءة ودمار/ كل شيء له شهوة وبكاء/ له نكهة الجسد المتعود وحدته/ المتأمل في ذاته/ كل شيء مرايا لها وجهها ولها ما لأعضائها من حميمية وانكسار/ والمرأة لاتخذ الأشياء إلا فاتحة لينايع هاربة من ذكريات قديمة/ ربما استحضرت بالمقود المدلاة والشمعدانات/ روحا بها تعود لبساتين هاربة/ لينايع تجرى على أوجه تترجرج تحت المياه النقية باسمه في القرار.

تفتح الذاكرة على مصراعيها في كائنات مملكة الليل. ولكن القصيدة تظل مغلقة على أسرارها التي تسرب منها لتظل شخصية الشاعر واضحة في كل ما يقع على مسرح هذه القصيدة ؛ فهو يظل مشتبكا مع أبطاله ونسائه وإعجابه بعوالم الفنانين التشكيليين، ويظل حاضرا في غرفة المرأة الوحيدة ويواصل رثاءه لزمته ولرجال كانوا يمثلون عصورهم: فيكتور هيجو، كارل ماركس، وهو يواصل كذلك ترقبه نضال هذا الطائر الذي أمسكته الشباك: زمن كالأفول/ في انعقاد الظهيرة/ والشمس في السميت/ كنت أرى طائرا/ صالبا نفسه في شباك التوهج/ كنت أراقبه/ فمتى يستفيق ويستأنف الضرب في قلب هذا البياض الخفيف إلى أن يغيب. ويكتمل الخط من نقطة البدء حتى الوصول، تكتمل ثمار القصيدة ولكن الرحلة تنفض خواءها بعد أن قضى الشاعر نهاره يطارد القطا في وقت الربيع. كان القطا يلازم الشاعر من بلد إلى بلد ولكنه لا يراه إلا في الاصلاح. إن القطا هو رمز السعادة التي ظل يحلم بها، الهناء الذي لا يتيسر له أبدا: كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد/ يحط في حلمي و يشدو فإذا قمت شرد. قضى الشاعر نهاره يصوب قوسه نحو القطا، ولكن

القطا أفلت منه : صوبت نحوه نهارى كله/ولم أصد/عدوت بين الماء والغيمة/بين الحلم واليقظة مسلوب الرشد/ومنذ خرجت من بلادى لم أعد.

يعود الوطن بكثافة وجوده إلى القصيدة، رغم أن الشاعر يعلن أنه لم يعد. إذن ، فالوطن يحتل مساحة القلب: هل كانت رحلة صيد؟ نحس من رمز القطا أن الشاعر يحيا فى برية تجمع بين الحرية والخواء والمتاهة، وتقوده «البرية» إلى الأطلال والتراسل مع أبى الطيب المتنبي «يا صاحبي أ خمر فى كؤوسكما». رحلة باريس هى اكتمال لدورة الحياة ذاتها، فالحياة بمجملها سفر فى عنصريين لا يكفان عن التحول، الزمان والمكان ، بينما الإنسان يأتى الآن إلى أطلال ذكرياته: كان الحنين مدى عذبا وكان لنا من وجهها كوكب فى الليل سيار/هذا دخان القرى مازال يتبعنا وملء أحلامنا زرع وأجنحة وصبية فى الحقول إلى الموتى وصبار. هذا المقطع أول ما يبطأ لنا فى ديوان (أشجار الأسمنت) وهو آخر ما صدر للشاعر ١٩٨٩ ، وكأن الشاعر حين فكر فى الوطن تمثلت له القرية التى تبعته من مدينة بلا قلب إلى عالم ملئ بأشجار الأسمنت يعود بها الشاعر إلى الوطن باحثا عن أصحابه فلم يجد أحدا . هل ماتوا أم تغيروا فلم يعودوا يحملون له ما يحمل الصاحب للصاحب من وفاء ومودة، ثم سأل الشاعر عن أهله وعن داره وعن الشجر القديم الذى كان يكتنف الطريق إلى التلال فدهش الناس لأسئلته. والدهشة توحى بأن كل شئ قد تغير إلى الحد الذى انقطع فيه الحاضر عن كل ما كان فى الماضى، ثم بحث الشاعر عن نهر المدينة فلم يجد سوى رماد نازل من جمرة الشمس، ثم رأى أهل المدينة يتحدثون لغة غريبة عن اللغة التى اعتاد أن يسمعها على ألسنتهم. ولم يعد أمام الشاعر سوى الانهيار مثل عمود ملح فى الرمال. عاد فلم يجد الوطن. وإذا كان الشاعر قد فقد التواصل مع الوطن المائل أمامه ، فقد حاول العثور على الوطن البديل، الوطن القابع فى الذاكرة، وطن الرفاق الذين رحلوا : حسن فؤاد وصلاح جاهين، راح يتشمم رسوم الأيام القديمة: قهوة عبدالله، متحف الفن الحديث، إيزافيتش، دار الأوبرا، ويحاول أن يستحث ماتبقي على أن يتبادل معه التذكر. نجد أن أشجار الأسمنت التى تنمو كنبات الفطر تقتل كل محاولة للإمساك بالأطراف القديمة: فلا موضع للعشب ولا معنى لهذا المطر الدافق فوق الحجر المصمت لا ينبت إلا صدا أو طحلبا ، دون جذور. شجر الأسمنت رمز

هذا التَّشَوُّه الذى أصاب بنية الحياة وهيكلها وجمد روحها فنشأ جيل جديد من الكائنات الناقصة: يقبل الليل ويمضى/دون أن نشبع من نوم، وهذا شجر الأسمنت يلتف علينا . والمواليد الذين اعتاد آباؤهم الصمت «الخنوع والذلة» يجيئون قصارا ناقصى الخلقة لا يخرج من أفواههم صوت ولا تنمو خصاهم: والنفايات التى تلفظها الشهوة فى كل صباح سأمًا لا شيئا توضع أكدا على الأبواب والآلات تلقى غيرها زيدا وخمرا فى النهيرات التى تفضى إلى الباعة والأرض تدور. لكأن شجر الأسمنت ليس إلا حضارة بأكملها تشوهت وانجرفت تسير نحو غابة مجهولة فى آلية مقبلة. ولأن الخضوع الذى يرمز إليه الصمت قد أصبح عادة فقد ساءت أحوال الخليقة.

هل نواجه مع حجازى فى (أشجار الأسمنت) هزيمة الجواد الجامع بعد خيبة الرحلة ونشوة القيم وغياب الوطن القديم، كأننا نعود معه إلى أفق البداية، بداية الرحلة من القرية إلى مدينة بلا قلب. كان ديوان (مدينة بلا قلب) عنقا حميما بين اندفاع العاصفة الرومانسية إلى أتون الحلم القومى واشتعال الوهج الفروسي لإعادة بناء العالم، أما ديوان (أشجار الأسمنت) فهو تعبير عن الانكسار الذى لحق بالشاعر والحلم والوطن. تتدافع كائنات حجازى الشعرية كما تتدافع شخصيات مأساوية فوق مسرح تقليدى، تبدأ فياضة بالقوة والأحلام مقتحمة مغامرة، ولكنها وسط صراعها النبيل مع أقدارها تسقط فى أقبية الخوف والقلق والتآكل والغربة والموت. وكلما ازداد الصراع حدة وسالت دماء الكائنات الشعرية اغتنت القصيدة واكتنزت وفاضت برحيتها المسكر والموقظ فى الوقت نفسه. ويتبدى أحمد عبد المعطى حجازى وسط الحرائق والتصدعات والتحويلات شاعرا مبدعا قادرا على السيطرة الحازمة على مقادير كائناته وقصائده، حديد البصر نافذ البصيرة، يمعن التأمل والتقصى فى الجذور والفروع حتى تستوى بين يديه القصائد كما تستوى بين أصابع المثال الماهر ملامح التماثيل الناطقة بالحكمة والقوة والجمال والبقاء.

إن الحياة المفعمة بالقيم العليا والمثل الرفيعة التى يمنحها الشاعر لنا عبر قصائده تظل رافدا ثرا من روافد تقدم الشعر، ومصدرا من مصادر اعتزازنا بإبداعنا ومبدعينا المعاصرين الذين يقف أحمد عبد المعطى حجازى فى طليعة الطليعة منهم.

شعرية اللون

قراءة في كائنات مملكة الليل

عبد العزيز المقالح*

كائنات شعرية جديدة:

تختزل هذه القصيدة القصيرة، وعنوانها «بطاقة»، قضية الديوان، وتختزل كذلك صورة التطور الأخير في شعر حجازي بعد رحلة ثلاثين عاما أمضاها في مدينة الشعر باحثا في شوارعها وحدائقها وبين أكواخها وقصورها عن كائنات شعرية جديدة يواجه بها كائنات ممالك الليل، حيث يعاني الإنسان ويتعذب، وحيث يقاتل ويتصر ويهزم، هناك حيث يغنى ويبكى، ويغتنال وينهض. وفي هذه السطور القليلة جدا تبلغ اللغة ذروة شفافيتها ويبلغ التكثيف ذروة توجهه وتركيزه، ويبلغ المعمار الفني ذروة التركيب والتشكيل الشعري.

وهذه القصيدة تختزل - قبل كل شيء وبعد كل شيء - تاريخ الشاعر، تاريخه في موكب الثورة العربية، وما آل إليه أمرها، فقد ارتبط اسمه وشعره بهذه الثورة ارتباطه بالحياة وبالناس، كما ارتبط اسمه وشعره بالجديد والتجديد، لقد

أنا والثورة العربية

نبحت عن عمل في شوارع باريس

نبحت عن غرفة

نتسكع في شمس أبريل

إن زمانا مضى

وزمانا يجيء

قلت للثورة العربية

لا بد أن ترجعي أنت

أما أنا

فأنا هالك

تحت هذا الرزاد الدقي !

* شاعر وناقد يمني.

امتزجت الثورتان؛ الثورة العربية بالثورة الشعرية، وعبرت كل منهما عن نزوع الإنسان إلى الحرية وشوقه إلى الانعتاق الكامل من الظلم السياسى ومن القهر الاجتماعى؛ وفى عقد الستينيات، وبانتصاراتها العظيمة وبانكساراتها الحزينة تألق وجه الشعر مع تألق وجه الثورة العربية، وأصبح الرفيقان توأماً يجدان طريق القافلة المحاصرة نحو الانعتاق والنهوض.

وحين جاء عقد السبعينيات مثقلاً بغبار الردة ترك الشاعر بلاده إلى المنفى حاملاً الشعر والثورة وبدأ يبحث عن عمل له، فكان الشعر وكانت القصائد التى تألف منها ديوانه الأخير وهو ديوان ولدت معظم قصائده فى المنفى، وشهد جو باريس الممطر المثلج ميلاد عدد غير قليل من هذه القصائد يستطيع القارئ، دون إشارة، أن يدرك أنها لم تكتب فى القاهرة ولا فى أية مدينة عربية أخرى.

أصدر الشاعر عبدالمعطى حجازى قبل ظهور ديوانه الأخير ثلاثة دواوين هى (مدينة بلا قلب)، و(لم يبق إلا الاعتراف)، و(مرثية العمر الجميل)، ويرى الشاعر فى حديث له عن تجربته الشعرية أنه كان يتوقف بعد صدور كل ديوان ليدرس ويتأمل نموذج الشعرى ومدى اقتراب أو ابتعاد هذا النموذج عن رؤيته الشعرية. وقد ساعدته وقفته الأولى بعد صدور ديوانه الأول على تجاوز النموذج الرومانسى ومحاولة الفكك من قبضة القاموس الشعرى الرومانسى، وساعدته الوقفة الثانية على تأكيد الصلات بين النفس والواقع. يقول بعد ذلك :

وصحيح أن الغربة عندي لم تكن موقفاً ثابتاً أو اختياراً نهائياً، ولذلك ظل العالم الخارجى حاضراً يتراوح خلالها.. ومن هنا كان الصراع الذى يتجنبه شعراء آخرون يرون أنه لاهقيقة إلا ما يروونه داخل نفوسهم وأن الواقع وهم باطل.. واقع الصراع بينى وبين العالم، لأننى بقدر ما أرى الحق فى نفسى أراه فيما حولى.. ويقدر ما تكتسب الأشياء وجودها من موقعها فى وجدانى بقدر ما تتمتع بوجود مستقل أجد نفسى دائماً مسوقاً إلى الاقتراب منه واستكناه سره.. وهكذا

خلال هذا التردد بين وجدانى وبين العالم تتردد فى شعرى نغمتان رئيسيتان.. العزلة والاندماج، النجاح والخيبة، الهزيمة والانتصار، العقيدة والنظام، ويقوم الصراع بينهما. ومن الصدق أن أقول إن هذا الصراع فى ديوانى السابقين كثيراً ما كان يقوم بين قطبين منفصلين. وهذه هى المشكلة التى أحاول حلها بإعادة تأمل التجربة وتحليلها لأحصل على إدراك منسجم للعالم، يحول هذا الصراع الغنائى (إذا أمكن القول) إلى صراع مركب يتم داخل الرؤية الواحدة بين عناصر مشتبكة، فتبدو التجربة بقوامها الحقيقى ويتحقق الانسجام الذى اعتقد أنه السمة الرئيسية فى شعرى الأخير. إن قضيتى الآن هى أن أجعل من الغريب والثورى شخصاً واحداً.. فى الفكر وفى الشعر، وكأنتى فى ذلك أسير فى الطريق التى تسير فيها الحياة نفسها.

إذن، هذه الوحدة بين الغريب والثورى لم تتحقق الآن وقد أفادت هذه المراجعة الذاتية وهذا التأمل الناقد من قبل الشاعر نفسه، أفادت فى تغيير مساره الشعرى وفى تطوير أساليبه اللغوية والفنية، وأفادت كذلك فى تحديد مواقفه وجعلها أكثر التزاماً. وبذلك فقد اختلفت دواوينه الأربعة فيما بينها اختلافاً غير يسير، وأثبت أنه مع قلة قليلة من شعراء القصيدة الجديدة الذين اتسعت ثقافتهم الشعرية وسجلت أعمالهم المتتابعة تصاعداً مستمراً، وكان ديوانه الثالث (مرثية العمر الجميل) بداية القفزة النوعية فى مساره الشعرى، ثم جاء ديوانه الرابع (كائنات مملكة الليل) لتسجل قصائده الأخيرة تطوراً غير مسبوق مع احتفاظ واضح بشروط القصيدة الجديدة، كما أرادها منذ ربع قرن على الأقل، بعيداً عن التجديد المفتعل أو التشكيل النثرى الذى يفقد القصيدة عذوبتها ويعوق انسيابها نحو الوجدان.

وقد شهد هذا المنحى الخاص، بوضوحه وأصالته، اهتمام النقاد؛ ولعل جمال الدين بن الشيخ، وهو ناقد عربى من الجزائر يعيش فى فرنسا ولا يكتب سوى القليل بلغته الأم، لعله أكثر أولئك النقاد إدراكاً لهذه الخصوصية الفنية

فى شعر حجازى، فهو يقترب منها فى شبه حياء ويرصد كل الإحساسات والارتعاشات التى تجسدها بعفوية وفى نفور من التعقيد والغموض:

كتابة حجازى تقصد الهدف رأساً. ليس الكلام هو الذى يعجن، وإنما الكائنات والأشياء فى كلامه. هو، إذن، متأخر بالنسبة للكتابات المكسورة التى تجعل الشعر ينبثق من شقوق غير محسوس بها لفعل متكل به، الجملة عنده كاملة، مبنية منطقياً ومن ثم يضمن للنص الحركة التى كانت ميزة الشعر الكلاسيكى. لاشئ يفاجئ ويظل المعنى ملتصقاً بالكلمة ومنقاداً فى شفافيته دون أن يهبط إلى الغموض. هناك، من جهة أخرى، لغة قوية واثقة من نفسها، محتضنة بشكل طبيعى الكلمة الغريبة إلى جانب التعبير الشعبى، ولكن دون تنازل للتمرين الثقافى أو للشعبية السخنة. بالإجمال، هذا هو الشعر الذى يبرز آتته، بما فى ذلك التلاعب بالتناغمات المستحضرة لمساندة اندفاع الفكر، والمسجلة فى القوالب الاصطلاحية للعروض التقليدى، وفى التقسيمات المجزأة التى تنوعها، أو فى المحاكاة المدهشة للإيقاعات القرآنية.

إنه الشعر الذى يبرز آتته ووسائله، فهذه الوسائل كلها مكتملة فى هذا الاتصال الكونى الذى يبقى فيه الشاعر سواء وصف منظراً أو فكرة أو حيناً. يكتب مثلما يأخذ الحياة مجموعة وكلية فى آن واحد. إن كانت جميلة مطردة فاندفاعاته متضاعفة، وإدراكه للأشياء يعيد إليها تعقيدها الكثيف. لا يفرض رؤية (شعرية) بل يكشف شعرية الوجود، يعنى مسراه المتعدد وروابطه الدقيقة، ويقلب صورته رأساً على عقب ومجازاته الأكثر وقاحة. هذا ما يعنى بالنسبة له قول الواقع والسماح لتياراته مجتمعة، واكتشاف علاماتها السرية بمجرد ملامستها أسطح الآلام. من هنا بنية القصيدة فى سطحها وحدة موضوعية

وحركة كبيرة. وفى العمق، تعاقب تفجيرات، وتدرج جمل مدوم، كاشف مواقع غير متوقعة.

وهكذا يفتح باب المفاجآت. هنا، ينبثق الرمز يجمع حوله الصور، يعطيها بعدها. هناك ينسخ المجاز تماثلاته التى تنحدر من كل جهة لتعطى اللحظة المعيشة كثافتها. ثم لا يستعين غالباً بأية صورة بيانية؛ لأن القولية تكفى بنفسها. حينئذ يلتحم البيت بالإحساس وكأنه يكون ضفة لوجود يتدفق نثراً مستجملاً بين الكائنات.

وحين يصل ابن الشيخ، فى رصده الإشارى السريع إلى الديوان الأخير للشاعر، يلاحظ كيف استطاع الشاعر أن يبقى وينقى فى مرحلته الجديدة والمتقدمة أشياء كانت بالنسبة إليه كاللوازم أو «اللحن المميز»، وكيف احتفظ بهذا «اللحن المميز» دون أن يعمقه فى تطوير لنته معجماً وتركيباً، ودون أن يخل بشرط الغنائية العذبة، يقول ابن الشيخ:

تسجل القصائد الأخيرة بالإضافة إلى هذا تطوراً محسوساً، الغناء يظل أخوياً، والوسائل متشابهة. ولكن موجة تجوب بعض النصوص، معبرة عن نوع من القلق. لا يعنى أن العالم يظهر له أكثر صعوبة من السابق أو أن أمله أضعف من ذى قبل؛ يبقى صاحب ثقة واضحة، ولكن عنيدة. غير أن حجازى الذى بلغ النضج والحدق يبدو أنه يتعباً لمجابهة (كائنات مملكة الليل)، عنوان ديوانه الأخير الصادر فى سنة ١٩٧٨ م. ربما قد آن الأوان ليتغلغل فى هذه المناطق المظلمة حيث تتجابه المتناقضات فى كلماته علاقات جد سرية، وصوره تهتز بهذه الداخلية التى يملكها النظر القلق المشرف دائماً مع ذلك الأمل الكبير.

تعالوا نكون كما تشتهى هذه الأرض

أو نشعل النار فيها.

(ترجمة ميسون نغرى: الآداب عدد ١٩٨١/٢/١).

فى السطرين الأخيرين، وهما من قصيدة «آيات من سورة اللون»، عالم واسع من الدلالات النفسية والاجتماعية، من الدلالات الشعرية وغير الشعرية. إن مهمة الشعراء والفنانين وكل المبدعين فى الحياة هى أن يتمكنوا من إعطاء هذه الأرض التى يعيشون عليها الألوان الإنسانية القادرة على أن تجعل من الأرض مكانا جذيرا بالبقاء والسكن، وإلا فما النفع من وجودهم ووجودنا، وما عسى أن يكسبه الإنسان من مطلق الحياة ومن مطلق الوجود ما لم يكن وجه الأرض نظرا جديدا، وقلبها نابضا بالحياة، مفعما بدفء الحب والخصوبة.

جدلية الثورة والشجن:

فى هذا الديوان يتجاوز حجازى نفسه تجارزا بينا، لكن تجارزه غير منقطع لا عن التراث ولا عن البدايات الأولى. وقد جمع ديوانه الثالث، وهو بداية المرحلة الجديدة المتقدمة، بين عنصرين رئيسيين فى جوهر تجربته هما عنصرا الثورة والشجن. والثورة قضية، والشجن هو التعبير التراجيدى عن الإحباطات والعوائق التى تقف فى طريق الثورة وتصنع الانكسارات المتعاقبة على امتداد سنوات الزمن الجديد. وديوان (كائنات مملكة الليل) يجمع العنصرين معا: الثورة والشجن. وهو ابتداء من البكائية الأولى على الثورة العربية التى تسكع مع الشاعر فى شوارع باريس بحثا عن عمل وعن طريق إلى العودة إلى الديار، وانتهاء بقصيدة «المراثى»، لا يخرج عن هذا المناخ الثنائى، وتقف قصيدة «عرس المهدي» فى طليعة البكائيات التى يحفل بها الديوان وهى واحدة من أبرز قصائد الشجن الحزين الواقفة فى الجانب المأمون فى زمن النفى والارتداد، زمن الشهادة أو السقوط والتحدى. والقصيدة تروى، من خلال تعبير درامى فائق الأداء، مأساة اغتيال المناضل المغربى عمر بن جلون، وفيها يجمع الشاعر بين ابن جلون والمناضل المهدي بن بركة فى عالم الموتى، بوصفهما رمزين من رموز النضال العربى الحديث فى المغرب، وتختلط ذكريات المناضلين الراحلين بذكريات الشاعر المهاجر عن وطنه وتتداخل الوقائع، ويتداخل بحران من بحور الشعر فى صياغة القصيدة. وسوف أكتفى هنا بالتقاط بعض فقراتها ذات البحر الواحد كى لا يختلط الأمر على القارئ فيتهم

القصيدة بالثرية وهى أبعد ما تكون عن ذلك، والفقرات المختارة تحمل صوت الشاعر، ثم نختم بحوار قصير مع المناضل الراحل تنتهى به القصيدة :

يستطيع ابن جلون أن ينهض الآن
فالشهداء يموتون كى يفرغوا للسهر
عم مساء عمر
...

يستطيع ابن جلون أن يفلت الآن
من أعين المخبرين
وأن ينتقل فى الأرض

دون جواز سفر
...

وابن جلون من جسد الأرض
من كيمياء الربيع
تحدّر نهرا
فماذا على النهر لو صار غيما
وماذا لو الغيم صار مطرا
آه.. زغردن للعشب يا أمهات الضحايا
وخضبن شيب جدائلكن بماء الزهر
السلام عليك عمر !
وعليك السلام
تتألم !
لا ! لم يعد وقته !
تتنعم !
لا ! لم يحن وقته !
أنا بين المساء وبين السحر
أتردد ما زلت بين المساءين
حتى يعود دمي للشروق ،
وتزهر وردته فى الحجر !

(الديوان: ص ٨١)

ومن قصائد هذا المنحنى المليئة بالشجن، قصيدة بعنوان «آيات من سورة اللون» كتبها الشاعر متأثراً بأعمال الفنان الرسام السكندري المعروف سيف وانلى. والقصيدة لوحة بديعة شارك الشعر والتصوير في إبداع ألوانها وظلالها، وتأثير باريس وبيئتها الفنية شديداً الوضوح فيها، وهو تأثير لا يقتلح جذور الشاعر ولا يبعده - كما أسلفت الإشارة - عن الأصول الأولى لأسلوبه الذى يتنامى ويتصاعد وهو محتفظ بأهم العناصر المشكلة لخصوصية القصيدة العربية. وقد يكون من الضروري أن نعرض هنا - قبل أن نعرض القصيدة أو جزءاً منها - لتفسيره هذا التغيير الذى طرأ على شعره بعد الإقامة فى باريس دون أن يخل بجوهر فلسفته فى كتابة القصيدة يقول:

أعتقد أن قصائدى التى كتبتها هنا - يعنى فى باريس - قد نبتت عن تطور جديد فى شعري ولكن أرجو من القارئ ألا يتوقع أى انقلاب، ولا سيما من شاعر أضحى مقيداً بتقاليد لا يستطيع منها فكاً إلا بمقدار، وهذا المقدار هو ما أنجزته فعلاً، وهو ما يجعلنى أقول إن أشعاري الأخيرة تمثل تطوراً معيناً. فعلى صعيد الشكل ننحو قصائدى الجديدة إلى شئ من النقاء، وبهذا النقاء أقصد مسألتين: الأولى هى التكثيف فى استخدام اللغة والأدوات والصور، والثانية هى اليقظة العقلية أمام العلاقات المعقدة والمتداخلة من أجل تحقيق أقصى ما يمكن من اتحاد بين هذه العلاقات وبين القصيدة كبناء لغوى من جهة، وكفكرة من جهة ثانية. أما فى مجال الموضوع فأشعر أننى مشدود إلى الإفصاح أكثر عن أعماقى المستقرة، بل وحتى عن الجانب الخاص الذى يفردنى عن الآخرين.

(من مقابلة مع جريدة «السفير» البيروتية)

وعندما نقرأ قصيدة «آيات من سورة اللون» التى أرى ضرورة إيرادها كاملة، سندرك ماذا يعنى بالنقاء الذى أضافته باريس إلى جديده الشعري، وندرك كذلك كيف حافظ،

رغم حداثة الواضحة، على تقاليد القصيدة العربية كما اختار لنفسه كتابتها، فالفافية لاتزال تأخذ مكانها المناسب كما كانت فى قصائده الأولى تماماً، وهذه هى القصيدة:

يرقد العالم فى بلورة يغسلها ماء المطر
ها هى اللحظة تأتى.

أهو اللون أم الإيقاع، ما تصطاده،
أو ربما تسلمه نفسك حتى يغمر الموج التجاعيد
ويلهو بخصيلات الشعر
...

يهبط اللون
من الياقوت
للفضة،

للعشب

ويعلو

سَلَمَ الصوت

فقاقيع من الاضواء

لا تلبث حتى تنفجر

...

أهو اللون، أم الإيقاع ما يحملك الآن

على هذا البكاء الفذ

أم بعد الصور!!

...

يرقد العالم فى الزاوية الأخرى من الرسم

وعلا نادراً،

ينعم بالألقة والدفع،

ويجتز الفكر

تدخل العاشقة الفندق فى حزم،

وتعطى نهدها للرجل المملوء صمتاً،

قبل أن يدهمه وقت السفر

شعرية اللون:

ويحمل ديوانه الأخير (كائنات مملكة الليل) ما يمكن أن يسمى بالمرحلة الباريسية. والحديث عن «رحلة باريسية» في شعر حجازي لن يكون مجازفة نقدية وإنما هو حقيقة موضوعية؛ فقد ذهب الشاعر إلى باريس، وعاش فيها سنوات تكفى لأن تترك آثارها على جسد القصيدة، دون أن تؤثر في رؤيتها العربية أو تفقدها ملامح الخصوصية. وعندما ذهب الشاعر إلى باريس، هل كان يتوقع أنه سيبدأ معها مشواراً جديداً في تجربته الشعرية، وأن هذه التجربة ستترك آثارها على شعره في وقت قصير بالرغم من إصراره العنيف على المحافظة على خصوصيته، ونفوره من المغامرة غير المسئولة؟ لقد أجاب عن مثل هذا التساؤل في حديث سبقت الإشارة إليه وفيه إعلان للقارئ بالألا يتوقع أى انقلاب في أسلوبه الشعري؛ لأنه شاعر أضحى مقيداً بتقاليد لا يستطيع منها فكاً إلا بمقدار. وهذا المقدار الذي أشار إليه الشاعر يتجلى بدرجة أكثر وضوحاً فيما يمكن تسميته بالإيقاع اللوني لقصيدة حجازي الباريسية. ومن يقرأ قصائد حجازي، حتى الأولى منها، يتبين له أن الإيقاع اللوني قد رافق تجربته الشعرية منذ البداية، إلا أنه لم ينضج ويتبلور ويبلغ ذروته إلا في الفترة الأخيرة ومع المرحلة الباريسية بخاصة. فقد كان للبنية الجغرافية الجديدة - وباريس هي مدينة الضوء واللون - أثر عميق في نضج هذا الملمح الفني ومحورته في مجموعة من القصائد التي تتحدث عن الألوان وتلمس الأسرار وراء إيقاعات الظل والنور. وقد أهدى الشاعر بعض قصائد هذه المرحلة لعدد من أصدقائه الفنانين مصحوبة بإشارة إلى أعمالهم كما حدث مع سيف وانلى، وعدلى رزق الله، ويكاسو. وعناوين بعض هذه القصائد يأخذ معنى التصوير أو الرسم مثل: «صورة شخصية للسيدة ص»، و«لقطة تذكارية للقاء عابر»، و«طيور الخيم» و«تقاطعات». وقد عرضنا في القسم الثاني من هذه القراءة الجزء الأول من قصيدة «آيات من سورة اللون»، وقد أهداها لفنان مصر الراحل سيف وانلى، وفيما يلي نعرض الجزء الثاني من القصيدة وقد كتبها الشاعر عن أعمال الفنان عدلى رزق الله. ولا بد - في رأبي - من إبراد النص كاملاً لكي لا تفقد الآيات اللونية انسجامها وبنيتها المتكاملة:

ينقر الديك نجيمات السحر

يرقد البحارة الأغراب في الملهى،

ويكون فرادى

ويعودون زمر

...

أهو اللون الذى كنت تراه ؟

أهو ذات الصوت ؟

لكنك لا تملك أن توقف ركض الغيم

فى وجه القمر

فانتظر أن يرجع الصيف ،

وحاول مرة أخرى مع الضوء

الذى لا ينتظر !

أية رحلة طويلة، شائقة وشاقة، تلك التى قام بها شاعر الجديد فى عالم كل ما فيه قديم أو يحاول أن يبقى كذلك، وأية إشارات نقية وجريئة تلك التى وضعها الشعر على طريق تغيير الإنسان العربى فى زمن تعالت فيه أصوات لرضا والقناعة والزهد عن الإبداع، ومن ذا الذى يستطيع أن تيس بأى معيار المسافة التى قطعها الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى متدرجاً من القصيدة الرومانسية الحلم إلى القصيدة لواقع الحلم. وكيف تطورت قدراته الفنية بالتوازي مع قدراته لموضوعية بعيداً عن موجة اللعبة اللغوية الشكلية وبعيداً فى لوقت ذاته عن المألوف والتكرار. الرحلة طويلة وشاقة، لكنها شائقة أيضاً فقد استطاع الشاعر خلالها أن يحقق لنفسه مركزاً متميزاً بين الشعراء كافة؛ لغة حديثة موحية، تركيب شعري يحتفظ للقصيدة بقدر من البساطة والتوصيل، إيقاع هادئ غير خطابي يستغل كل إمكانات موسيقى العمود الشعري، إنكار من خلال التطبيق وحده لكل الهاربين من الشعراء على أجنحة الغموض إلى عوالم الإبهام والانغلاق، ذلك فى سطور قليلة هو شعر أحمد عبدالمعطى حجازى، وتلك هى عناوين الرحلة.

قطرتان من الصحر ،
 فى قطرتين من الظل ،
 فى قطرة من ندى
 قل هو اللون !
 فى البدء كان وسوف يكون غدا !
 فاجرح السطح
 إنَّ غدا مفعمٌ
 وسوف يسيل الدم !
 سنغنى لكم أيها السادة الغرباء
 غناءً رتيباً ،
 على وتر مفرد يتردد بين مدريد ،
 كالقمر العربى .
 هو الابيض الاسود ، اللؤلؤ المعتم .
 سنغنى أغانينا الخضر ،
 لكننا سنفاجئكم بقنابل موقوتة ،
 كان أسلافنا خباوها مع الخبز والخمر
 فى خشب الموميات
 لكى تنفجر فى غرف الدفن
 حين تحين مواعيد عودتهم للحياة وردة أم قم
 هذه الورقات التى تمسح الآن صدرى
 وقبرة تتنفس تحت الأصابع
 أم برعم
 نهدها ؟
 قطرتان من الصحر
 فى قطرتين من الظل ،
 إنَّ لونا هنا ينقص اللون
 كى يتنفس
 لون كحب اللقاح الذى لا يرى ،
 كالأوز الذى غاب فى زبد الأفق .

قل إنه الطين .
 فليتنظر الطين مم خلقناه
 قل هو ماء ، ولكن دم
 نخلة أنت
 أم سلم
 وأنا خنجر طالع
 أم هلال تحدر بين الترائب
 حتى اختفى فى الذوائب
 ثم بدا
 جسدا
 وارتنى جسدا !
 قل هو اللون
 فى البدء كان
 وسوف يكون غدا !
 فاجرح السطح ،
 إنَّ غدا مفعمٌ
 وسوف يسيل الدم .

(الديوان: ص ٥٢)

قد يظن القارئ أن غلبة الصور اللونية فى هذه القصيدة ناتج عن كونها حديثا غير مباشر عن رسام، اللون بمشتقاته المختلفة مادته وأدواته إلى التعبير الفنى. ومن هنا، تمازجت الألوان وتلاقت واتخذت فى القصيدة أبعادها وظلالها، كما يتمازج الماء بالدم والخنجر بالهلال والوردة بالقلم. لكن هذا الظن سرعان ما يتلاشى إذا عرفنا أن معظم قصائد الديوان التى لا علاقة لها بالفن أو الفنانين تحمل الصور اللونية نفسها. وقبل أن نعرض نماذج أخرى تؤكد ما نذهب إليه علينا أن نشير إلى قضيتين أساسيتين، أولاهما ترتبط بالعلاقة بين الشعر والرسم، والأخرى عن دور باريس فى تطوير وعى الشاعر حجازى نحو استخدام الصور اللونية فى قصائده الأخيرة. ومن التعابير الشائعة عبارة تتحدث عن الرسم بالكلمات وهى عبارة توجز المفهوم المعاصر للشعر،

وهذا لا يعنى أن العلاقة بين الرسم والشعر لم تكن قائمة فى الماضى فكلاهما، الشعر والرسم أو القصيدة واللوحة، يقف منذ وجد عند نقط التقاء كثيرة. فالشاعر يرسم لوحاته أو قصائده بلغة مقروءة ومسموعة والرسام يكتب لوحاته أو قصائده بلغة منظورة. وأهمية أى شاعر قديما كان أم حديثا بمقدار ما يضيفه فى نتاجه الشعرى من الصور الجديدة المبتكرة غير المسبوقة وغير المكررة والتي تضاف إلى عالم الإبداع الشعرى كما تضاف اللوحات الفنية إلى عالم الإبداع التصويرى.

ولى صديق شاعر مولع بتتبع الصور الجديدة المبتكرة فى دواوين الشعر التى يقرأها، وهو يضع فى نهاية كل ديوان جدولا بالصور غير المسبوقة، ومن خلال هذا الجدول يحكم على الشاعر بالإضافة أو الخواء. وهى طريقة سليمة فى الحكم على الشعر. والشاعر الذى يضيف إلى عالمنا لوحات أكثر ثرى وجداننا وحياتنا هو الذى يستحق البقاء ويستحق أن يقال له: أنت شاعر. أما عن دور باريس فى تطوير وعى الشاعر حجازى نحو استخدام الصور اللونية وإعادة تركيب ألوانه بما يتفق والوعى الجديد، فقد ذهب حجازى إلى باريس من مدينة عربية - مهما كان اهتمامها بالفن التشكيلى - وهى القاهرة، فإنها تظل شرقية. وما كادت قدما الشاعر تستقران على أول شارع من باريس حتى بهرته العناية الفائقة بالجمال والعناية الفائقة بالألوان، فالفن التشكيلى فى الشارع وفى المقهى، فى الفندق وفى المنازل المتواضعة. وقد جسد هذا الإحساس فى قصيدة «ثلج» وهى لوحة فنية مؤلفة من كلمات:

البياض مفاجأة

حين عريت نافذتى ،

شدنى من منامى

النديف

الذى كان يهطل متندا

مانحا كل شئ نصاعته

ومداه الشفيف

شدنى.

كان دوامة من رفيف

جذبتنى لها

فرحلنا معا وانطلقنا ،

نرقرف من غير ظل

ونرقص بين الصعود وبين الهبوط ،

يراودنا العشب ،

والشجرات العرايا ،

ومتكآت النوافذ والشرفات

وأيدى الصغار وأيدى التماثيل

والكائنات المظلة حول السقوف

بياضا تقلب فى ذاته

كرف من البجعات

على نبع ماء

يسخن شهبه أعناقهن الطوال

على ريش أجسادهن الوريث!

ثم أشرقت الشمس من فوقها

فسقطنا معا

وانحللنا معا

فى رقابة هذا السواد الأليف .

إن هذا التلوين أو الرسم بالكلمات، بمثل هذا المستوى من الاقتدار، يجعل الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى فى مقدمة الشعراء المعاصرين الأشد تميزا والأكثر ارتحالا وتعمقا فى أجواء، دون قبول بالمغامرات التى قد تهدم الجذور وتنحدر بالتعبير. وقد أرفدت مرحلته الباريسية خيالنا ووجداننا بكم هائل من الصور، ما كان له أن يهتدى إليها لو لم يرحل إلى باريس ويضيف إلى ثقافته اللغوية ثقافة لونية، من خلال مشاهدته اليومية للوحات والمنحوتات، ومن خلال اختزانه هذه المشاهد وتحويلها إلى جمل شعرية عميقة الإيحاء قادرة على التعبير باللون عن المرئى وغير المرئى. وهو فى قصيدة «محطات الزمن الآخر» يتألق وهو يبدأ فى رسم صورة

للمعاني والأشياء المجردة، كما هو الأمر مع الزمن الذي
يتحول من حركة نسبية مجردة إلى شيء منظور ومرئي:

زمن واقف

يتعامد فوق مدى الزمن الأفقى،

وينأى عن المعدن المتدفق،

فى الطرقات المضيئة .

كيف يحسب وقت الرحيل

بعيدا عن الشمس، واللحظات الدفينة

زمن كالشتاء

وكان دجاج الطفولة ينقرنى فى الصباح الندى،

على باحة فرشت بالبقايا

التي ذبلت من ثمار الفصول

زمن كالأفول

فى انعقاد الظهيرة، والشمس فى السمى،

كنت أرى طائرا،

صالبا نفسه فى شباك التوهج،

كنت أراقبه، فمتى يستقيق،

ويستأنف الضرب فى قلب هذا البياض المخيف

إلى أن يغيب،

ويكتمل الخط من نقطة البدء حتى الوصول

زمن كالخطيئة

وأنا لم أزل بعد طفلا

وها أنا كهل تنعتنى الخمر،

تنكأ فى لحم روحى المذلات،

والسقطات الخبيثة .

(الديوان : ص ١٠٧)

ويجب الانتباه، بعد هذه الإشارات العابرة، إلى موضوع
الإيقاع اللونى فى ديوان (كائنات مملكة الليل) للشاعر
أحمد عبدالمعطى حجازى، يجب الانتباه إلى التوافق التام بين
هذا والإيقاع الصوتى. فالشاعر الذى يستخدم لغة صافية لم
يدخلها التعقيد ويسعى مع عدد من الشعراء الجدد إلى إبداع
زمن شعرى معاصر فى شكله ومحتواه، هذا الشاعر يبقى
خليليا وهو فى باريس، وخليليته الباريسية تجعله أكثر من
زملائه الرواد، بما فيهم السياب، حرصا على ألا يقطع الصلة
بالغنائية العذبة، سواء الموروثة منها أو تلك المبتدعة من إيقاع
الحياة الجديدة.

لقد استطاع الشعر، فى الآونة الأخيرة، أن يستوحى
كثيرا من الفنون، والفنون التشكيلية على وجه الخصوص.
كما استطاعت هذه الفنون، والفنون التشكيلية خصوصا، أن
تستوحى الشعر وأن تقيم بين اللون والكلمة علاقة وثيقة
يتدخل فيها اللامرئى بالمرئى، والرموز بالإشارات، والتجريد
بالزخرفة. وكان ذلك التلاحم والالتصاق بين الفنون إعلانا
عن العصر، وشهادة بأن الإنسان يتحرك نحو المستقبل دون أن
يفقد الوعى بعنصرى الزمن والتاريخ.



الشاعر والمدينة

قراءة في نص شعري

أحمد زياد محبك*

مقدمة :

برزت مشكلة المدينة في الشعر العربي المعاصر، وقد عالجها كثير من الشعراء، منهم على سبيل المثال: السياب والبياتي وحاوي وعبد الصبور وحجازي وأدونيس ودنقل وغيرهم.

وبروز هذه المشكلة هو نتاج اصطدام الشاعر بالمدينة، وهو ذو مستويات ومظاهر متعددة، أبرزها في الظاهر اصطدام الشاعر القادم من الريف، حيث البراءة والنقاء، بالمدينة، حيث العلاقات المادية، ولكن وراء هذا الظاهر ما هو أكثر من محض شاعر قادم من الريف، إذ ثمة صراع بين الذات في بحثها عن البراءة والجمال والنقاء والتواصل الإنساني، وبين الواقع وما فيه من تفكك وتناقض وقبح وفقدان لقاء الإنسان بالإنسان.

* أستاذ الأدب العربي الحديث، كلية الآداب، جامعة حلب.

إن مشكلة المدينة تجاوز الصراع بين الريف والمدينة إلى الصراع بين الروح والمادة، بين الفرد والآخر، بين القيم وضياع القيم، ولم تعد المشكلة قاصرة على شاعر قادم من الريف.

وبذلك، فهي مشكلة نابذة من الواقع، وليست مستوردة أو مجلوبة، وإن كانت الثقافة قد أغنتها، وزادت قوتها ووضوحاً، كما أكمبتها حدة وعمقاً، ولكن لا يمكن القول إن الإحساس بمشكلة المدينة هو محض تأثر بالشعر الغربي.

وفي الحق، لا يمكن إغفال الإحساس بهذه المشكلة منذ القديم، والتعبير عنها في الشعر العربي، فهي مشكلة إنسانية، ظهرت على مر العصور، ومن ذلك مثلاً أبيات ميسون الكلبية الشهيرة^(١)، ومثلها أيضاً تفضيل المتنبي^(٢) حسن البداوة على حسن المدينة، وغير ذلك في العصور التالية، وهو غير قليل، وإن كان ينصرف على الأغلب إلى

محض مقارنات بين ريف ومدينة، أو بين بدَاوة وحضر، على نحو ما يظهر في شعر أبي نواس وعلى بن الجهم والمعري^(٣)، على الرغم من الاختلاف في موقف كل منهم، ولكنه في الأحوال كلها لا يتجاوز إلى مثل ما تجاوز إليه الشعر العربي المعاصر.

فلقد اتخذت مشكلة المدينة بعد ذلك في الشعر العربي المعاصر أبعاداً أخرى مختلفة، منها بعدان مختلفان، الأول بعد المدينة العربية الحاملة لقيم الثورة والتحرر، والثاني بعد المدينة الغريبة الحاملة لمعانى الظلم والاستعباد والطفيان المادي^(٤).

وهكذا، كانت مشكلة المدينة في الشعر العربي المعاصر تعبيراً عن روح العصر، ووعياً بمشكلاته كافة، كما كانت شكلاً من أشكال التعبير عن رفض دمار الفرد، والتوق إلى تأكيد الحرية.

بل إن هذه المشكلة نفسها قد حظيت بقدر غير قليل من البحوث والدراسات^(٥).

(١)

وبعد أحمد عبد المعطي حجازي^(٦) من أبرز الشعراء الذين عالجوا مشكلة المدينة، وأكثرهم تعبيراً عنها، حتى يمكن أن يسمى: «شاعر المدينة»، كما تعد قصيدته «أنا والمدينة» من أكثر القصائد شهرة وخصوصية في هذا المجال.

وحجازي شاعر من جمهورية مصر العربية، قدم من الريف إلى المدينة، فصدّم بما فيها من معطيات لم يألفها من قبل في الريف، وقد كتب هذه القصيدة عام ١٩٥٧، وظهرت في مجموعته الشعرية التي عنوانها (مدينة بلا قلب)، وقد نشرت هذه المجموعة أول مرة عام ١٩٥٩.

وفي هذه القصيدة يقول الشاعر^(٧):

هذا أنا

وهذه مدينتي

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان، والجدران تل،

تبين ثم تختفي وراء تل

وريقة في الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب
ظل يذوب
يمتد ظل
وعين مصباح فضولى ممل
دست على شعاعه لما مرت
وجاش وجداني بمقطع حزين
بدأته، ثم سكت
- من أنت، يا ... من أنت؟
الحارس الغبي لا يعي حكايتي
لقد طردت اليوم
من غرفتي
وصرت ضائعاً بدون اسم
هذا، أنا،
وهذه مدينتي.

(٢)

والعنوان يوحي منذ البدء بوجودين اثنين، لا وجود واحد، الأول هو وجود الذات «أنا»، والثاني هو وجود ذات أخرى هي «المدينة»، وهى هنا ذات مستقلة، وليست محض موضوع.

ويوحي حرف العطف بوجود فاصل بينهما، فكل منهما ذات مستقلة عن الأخرى، وليس بينهما توحد أو اندغام، فحرف العطف، هنا إنما، يعطف ذاتاً على ذات، ولا يوحد، ووجوده يؤكد استقلال كل ذات عن الأخرى.

ولكن هذا الاستقلال لا يلغى وجود علاقة من نوع ما، وإلا فما معنى تجاورهما وعطف إحداهما على الأخرى؟ ولكن، ما نوع هذه العلاقة وما طبيعتها؟ وكيف تبدأ؟ والام تنتهى؟!

والقصيدة تبدأ باسم الإشارة «هذا» وتعطف عليه بعد ذلك اسم الإشارة «هذه»، واستخدام الإشارة لكل من «أنا» و«مدينتي» يعنى انفصال كل من الذاتين، وبعد إحداهما عن

وجود طرفين متنافرين متصارعين، منذ البدء، يمنع القصيدة حركية درامية، تنفى عنها الغنائية، وتثير الإحساس بالتوقع لما سيأتى.

(٣)

بعد أن حددت القصيدة الطرفين الفاعلين فيها، وهما المدينة والشاعر، تحدد بعدين أساسيين، وهما الزمان والمكان:

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان، والجدران تل،

تبين ثم تختفى وراء تل

والقصيدة تختار أبرز مكان فى المدينة، وهو الميدان، وهذا المكان الذى كان مكتظاً بالناس والحركة وعلاقات البيع والشراء، قد أصبح خلاء، عند انتصاف الليل، وهو الوقت الذى ينفذ فيه السامر، وتنتهى السهرات، ويأوى كل إلى بيته، وعندئذ تبدو المدينة عارية على حقيقتها، فتغيب الحركة والعلاقات التى كانت سائدة، ليظهر الخواء.

وإذن، لم تكن تلك العلاقات إلا عابرة، ولم يكن ذلك الضجيج إلا صخباً من غير ما فائدة، سرعان ما يحل الفراغ، ليثور الإحساس بالوحدة والوحشة.

ويصبح الميدان على رحابته ضيقاً، تحجزه جدران العمارات، وتضيق منه، وهى جدران شاهقة كالتلول، تحجب الأفق، وتمنع الرؤية، وتثير الشعور بالاحتباس والضيق والاختناق. وهى جدران كثيرة، متتابعة بعضها فى إثر بعض، فى تكرار ممل رتيب، تبعث على الإحساس بالسأم، والوحدة والضياع.

وهى بعد ذلك كله كتل حجرية، لاشعور فيها ولا روح، هى محض سدود وحواجز.

وتشبيه الجدران بالتل يرجع فى اللا شعور إلى الريف الجميل، ولكن أين تلون الريف الخصبة الممرعة من جدران المدينة الحجرية القاسية؟ ولكن اللا شعور المملوء بصورة التلول فى الريف، جعل التشبيه يأتى ههنا على هذه الصورة.

الأخرى، لأن الإشارة تكون من ذات مستقلة إلى ذات مستقلة.

والإشارة إلى الذات بالقول: « هذا أنا»، يدل على وعى الذات لوجودها، وتحسسها بذاتها مستقلة ومنفصلة عن الذات الأخرى، وهذا يدل على توتر الذات وقلقها.

ومثل ذلك أيضاً الإشارة إلى المدينة بالقول: «وهذه مدينتى»، فهذه الإشارة تدل على وعى المدينة وإدراكها بوصفها ذاتاً أخرى مستقلة.

ومن هنا، ينشأ بين هذه الإشارة وتلك، بين أنا والمدينة، فحة مسافة إذن فاصلة بين الذات والذات الأخرى، وهى مسافة من الفراغ يملؤها التوتر والقلق وإحساس كل ذات بانفصالها.

والذات كى تحقق انسجامها وتوازنها، تحتاج إلى التوحد بالآخر والتواصل معه، لا الانفصال عنه.

ويزداد هذا الانفصال توتراً عندما يلاحظ أن الذات الأخرى «المدينة» قد نسبت إلى الذات الأولى وأضيفت إليها: «مدينتى»، فهذه المدينة، هى مدينة الذات، وليست أية مدينة أخرى، وكان من المرجو أن يكون ثمة تواصل ولقاء بين الذات ومدينتها، ولكن النقيض هو المسيطر.

فلو قيل: «هذا أنا، وهذه المدينة»، لكانت المشكلة تتعلق بأية مدينة، أو بمدينة غريبة، ولكن إضافة المدينة إلى الذات: «مدينتى» يزيد من ألم الانفصال والتباعد، بين الذات ومدينتها.

ويؤكد ذلك كله مجيء الإشارتين منفصلتين، إذ تستقل كل إشارة بسطر، ولا تتجاوران على سطر واحد:

هذا أنا

وهذه مدينتى

وفى هذا ما يدل أيضاً على أهمية التشكيل فى توزيع التفعيلات على الأسطر ووضع النقاط والفواصل وعلامات الترقيم الأخرى، فى الشعر الحديث.

(٤)

وكان من المرجو أن يظهر على رصيف المدينة عاشقان
أو صديقان أو طفل، لتكتسب المدينة قيمة الخير والخصب
والفرح والإنسان، ولكن شيئاً من ذلك لا يظهر. وإنما تظهر
القمامة، لتدل على قبح المدينة ودماستها:

وريقة في الريح دارت ثم ضاعت ثم حطت في الدروب

هى وريقة تافهة لا قيمة لها، صغيرة، تذروها الرياح،
وتحركها في فضاء المدينة، وتعبث بها، ثم تطوح بها في
الدروب.

ثمة حركة سريعة، لاهثة، متتابعة، تشكلها الأفعال
الثلاثة الماضية، ولكنها حركة ضعف وضياح وتشرد، وليست
حركة ولادة وخلق وحياة.

وثمة وجود، هو وجود وريقة تافهة لا قيمة لها، وليس
وجود أناس يحيون ويعملون ويدعون.

إن صورة الوريقة تذروها الرياح تثير الشعور بالخوف
من ضعف الورقة وضياعها وقوة الرياح وسيطرتها، كما أن
صورة الوريقة في تلك المدينة الخاوية تثير الإحساس بالخواء
والوحدة والضياح.

وهى صورة مأساوية مرعبة، لا تمنح الشعور بالاطمئنان
بل تثير الشعور بالفزع.

ومن الممكن أن تعد الوريقة استعارة تصريحية يراد بها
ذات الشاعر على سبيل الرمز، كما يمكن أن تعد معادلاً
موضوعياً لغياب الإنسان وحضور الأشياء، وسيطرة القمامة
والتفاهة والضياح والتشرد والعبث.

(٥)

وهكذا، فإن المدينة التى تنتمى إليها الذات، وإليها
تنتسب، (مدينتى)، هى نفسها المدينة التى تسلب الذات
روحها، وتحيطها بالخواء والفراغ والوحشة، ثم تلغى كيانها،

وتحولها إلى محض ظل، تعبث به كما تشاء، فإذا المصاييح
تمده حيناً، وحيناً تحسره:

ظل يذوب

يمتد ظل

وهو ظل وحيد يلقي على الرصيف، ليثير الشعور
بالوحشة والرغبة فى المدينة الخاوية. والذى يمدده ويحسره فى
تلك المدينة هو مصاييح الشوارع، وأضواؤها صناعية، أفرزتها
الحضارة.

وإذن، ليس الظل فى المدينة هو الظل الطبيعى الذى
تمده أو تحسره أشعة الشمس أو ضوء القمر. وهو هنا فى
الطبيعة متصل بصاحبه، وجزء منه، يدل عليه، على حين أنه
هناك فى المدينة محض ظل، تعبث به المصاييح كما تشاء،
ولا يرى صاحبه وكأنه قد ألغى.

والظل فى الحقيقة مقدس، لأنه جزء من الذات،
ودليل على وجودها، ويجب ألا ينفصل عنها، وأى فصل،
إنما يعنى التشويه للذات، كما أن أى عبث بالظل هو نفسه
عبث بالذات.

ويلاحظ تشابه عبث الريح بالوريقة مع عبث المصاييح
بالظل، مما يؤكد إلغاء الذات فى المدينة، والتعامل معها
كشيء، مثل الوريقة التافهة يمكن التطويع بها، هنا وهناك.

(٦)

وكما تحولت الذات فى المدينة إلى محض ظل،
مسفوح على الرصيف، كالشيء، تلهو به المصاييح كما
تشاء، كذلك تحول النور فيها نفسه إلى محض شيء ملقى
على الرصيف، يدوسه الشاعر حين يمر:

وعين مصباح فضولى ممل

دست على شعاعه لما مرت

إن النور الذى هو رمز الخلق والمعرفة والهداية يناله
مثل ذلك التحول، لأنه ههنا فى المدينة نور مصنوع، وليس
نور الشمس أو القمر أو النجوم، إنه ضوء مصباح الشارع.

وهذا المصباح نفسه بدلاً من أن يكون هادياً ومنيراً للطريق، يصبح عيناً تتجسس، وتثير الشعور بالمقت والسأم، بل الشعور بالنفور.

إن مصباح الشارع لا يرشد الشاعر، ولا يهديه، ولا يضيء له، وإنما يتجسس عليه، ويحاصره، ويزيد من شعوره بالوحدة والعزلة والضياع، ولذلك يدوس الشاعر على الشعاع؛ لأنه شعاع مهين، لا يضيء، وإنما يكشف، ينير، وإنما يعرى.

وهكذا، لا تمنح المدينة الشعور بالانتماء، إنما تسلب الإنسان روحه، وتحوله إلى شيء، وتحاصره بالأشياء، من ميدان وجدران ووريقات ومصاييح لتعدم فيه ذاته، فهي تزيف كل شيء فيها، حتى الإنسان، تشيئه، تحوله إلى شيء.

(٧)

ويلاحظ أن ذات الشاعر التي يعيها ويحس بها «هذا أنا» لم تظهر إلا متأخرة، فقد طفت عليها أشياء المدينة، من ميدان وجدران ووريقات ومصاييح، حاصرتها، فإذا الحضور الأقوى هو لأشياء المدينة وخوائها الموحش المقفر المرعب، وإذا صوت الشاعر يتأخر.

وعندما يحاول هذا الصوت الظهور، ليعبر عما يجيش في داخله، يقطع عليه الحارس صوته، ويستوقفه:

وجاش وجداني بمقطع حزين

بدأته ثم سكت

من أنت يا... من أنت؟

الحارس الغبي، لا يعي حكايتي

إن شعور ذات الشاعر الوحيد في المدينة قد اضطرب في داخله، ودفعه إلى أن يرسل صوته بالغناء، فهو يريد أن يغنى، محض غناء، لا يرفع صوتاً بصراخ، أو نداء، أو انتقاد، إنما يحاول محض محاولة للغناء ليعبر عن شيء ما من ذاته.

ولكن تلك البداية سرعان ما تقطع.

وما أصعب أن يهيم المرء بفعل ما، وإذا بقوة أكبر منه وأعظم تقطع عليه الطريق، لتحدث في داخله صدمة وانتكاساً يجعل الذات تغور في الأعماق.

والفعل الذي تهتم به الذات، ههنا، هو محض غناء، هو تعبير بالقول، بالكلمة، وليس بالفعل. فالكلمة إذن مضادة، لأنها دليل انفعال، دليل غناء، دليل وعي.

والذي يقطع صوت الشاعر هو الحارس، الرجل الذي لا يمثل ذاته، إنما يمثل سواه من سلطة أو حاكم أو ملك، فهو أداة، وصوته ههنا يظهر قوياً، يظفي على صوت الشاعر، ويغيبه، وهو الصوت الوحيد الذي يملأ شعاب المدينة، ويزيد وحشتها وحشة، فما هو بالصوت الرفيق، ولا المؤنس، ولا المطمئن، إنما هو الصوت الذي يزيد من حصار الذات، ويزيد من إحساسها بالوحشة والغربة.

ويؤكد ذلك أن الحارس ينادي ذات الشاعر بمحض أداة النداء «يا»، ملغياً ذاته وهويته وانتماءه إلى المدينة، فهو لا يخاطبه باسمه، ولا بأية صفة من صفات المواطنة، كأن يقول له: «أيها المواطن». كما أن سؤاله: «من أنت؟» يدل على إهانة وإدانة، بل على شك واتهام.

ولذلك، يصف الشاعر بعد ذلك الحارس بالغبي، وهي من غير شك صفة غير موضوعية، وإنما هي صفة انفعالية، تدل على غضب الذات، إذ يفاجئها الحارس سائلاً متهماً.

ومن هنا، تأتي تلك الصفة دالة على الموقف الذي تعاني منه الذات في قلقها وضياعها ونقمتها. ويلى تلك الصفة التي جاءت بالمفرد «الغبي» صفة أخرى تأتي جملة، وهي: «لا يعي حكايتي»، وهي أكثر قوة وأوضح دلالة.

ثمة حكاية، إذن، تعيشها ذات الشاعر، وتعاني منها، والحارس لا يعي تلك الحكاية، وقد تم استخدام فعل «تعى» لأنه أكثر قوة من «تعلم»، أو «تعرف»، أو «تفهم»، أو «تترك»، لأن الوعي درجة أعلى من كل الأفعال. وهنا تأتي كلمة «تعى» لتدين الحارس بصورة لا شعورية، فالحارس باع روحه للسلطة، وهو ينطق بصوتها، ودوره أن يشك ويتهم، فأني له أن يعي؟

وحين تقرر شخصية الحارس بشخصية الشاعر تظهر المفارقة كبيرة، فكلاهما في مدينة واحدة ولكن الأول تخلى عن ذاته، وباع روحه، وهو لا ينطق بصوته، ويمارس الاتهام

والشك، كما يمارس النفي لذوات الآخرين، وهو بعد ذلك كله يعيش في مصالحة مع المدينة.

وبالمقابل، يبحث الشاعر عن ذاته في المدينة، ويسعى إلى تأكيد صوته، والمدينة تحاول تدمير ذاته ومحو صوته، وهو يرفض أن تغطي عليه الأشياء كما يرفض الانصياع للمدينة والمصالحة معها، وهويتحسس مظاهر القبح فيها والدمامة، يريد أن يكون فيها الإنسان هو الإنسان.

ومن هذه المفارقة بين الشخصيتين يزداد التوتر في القصيدة قوة.

وثمة بعد ذلك كله حكاية، يحملها الشاعر بين جوانحه، ولا أحد يعرفها أى أن هناك معاناة، ولعلها هي سر تلك النظرة السوداوية التي ترى المدينة موحشة قاحلة، والقصيدة لم تصرح بتلك الحكاية إنما أخرتها إلى حين.

ولكن ما حكاية الشاعر؟ ها هو ذا يعترف في بوح فاجع، فيقول:

لقد طردت اليوم

من غرفتي

وصرت ضائعاً بدون اسم

ويظهر التناقض الصارخ بين الفرد ومدينته، الفرد ينتمى إلى مدينته، ويرتبط بها، ويقول «مدينتي» وكأنه يقول «أمي»، ويتوقع أن تحتويه وتحتضنه، ومدينته تنكر له، فتضن عليه بماوى، بل تطرده من غرفته.

وهنا، يكمن السر في شعور الفرد بالوحدة في مدينته، كما يكمن السبب في رؤيته الجدران الخائفة والفراغ الخفيف، والوريفة التي تعبت بها الرياح، فهو يعاني من حالة تشرد وطرده واستلاب، ويرى في الخارج كل ما يعكس صورة الداخل.

وهكذا، تأتى حكاية الذات المستلبة في النهاية لتسوغ كل ما تقدم. وتمنحه معناه، وتربط بعضه ببعض. وتفسره، وتكشف سر ذلك الموقف من المدينة، مثلما تأتى نقطة التنوير

في القصة القصيرة لتمنحها في الختام مبرر كتابتها، وتكسيها معناها، وتضئ جوانبها كلها.

وغرفة الإنسان هي مستقره ومأواه، هي المكان الذي يودع فيه خصوصياته ويخبئ حاجاته، وهي الموضع الذي يرتبه ويعدده وفق رغبته وهواه، ويجد فيه راحته وحرته، بل يجد فيه ذاته.

وإذن، فالغرفة هي ذات الإنسان وكيانه، والطرء من الغرفة، لا يعنى الطرد من غرفة الطين والحجر، وإنما يعنى الطرد من الذات، يعنى استلاب الذات، ونهبها، وإخراج الفرد منها كارهاً. ويؤكد ذلك قوله:

وصرت ضائعاً بدون اسم

إن سقوط الاسم عن الإنسان يعنى موته، ليس الموت الجسدى وحده، بل الموت الثقافى أيضاً، بل إن سقوط الاسم يعنى الموت الثقافى أكثر مما يعنى الموت الجسدى.

إن كثيراً من الفنانين ماتوا وهم أحياء، ونسى اسمهم، لأنهم توقفوا عن العطاء، وإن بعض الفنانين ظلوا أحياء، على الرغم من موتهم، لأن اسمهم ظل حياً، من خلال استمرار نتاجهم الفنى فى ممارسة فاعليته، وعندما يقهر الإنسان ويستلب، ولا سيما فى السجن، يسقط عنه اسمه، ويتحول إلى محض رقم.

إن اسم الكائن الحى هو وجوده ومحو الاسم هو محو لوجوده.

وقد ذكر المولى عز وجل فى التنزيل العزيز أنه عرف آدم إلى الأشياء من خلال أسمائها، وذلك فى قوله تعالى: «وعلم آدم الأسماء كلها»^(٨)، أى أنه قد عرفه إلى المسميات، وبذلك يكون الاسم هو كالمسمى بعينه.

وهكذا، فإن الطرد من الغرفة، وضياغ الاسم، يعنى ان ضياغ الوجود الثقافى للإنسان، الوجود الروحى الحر، وهو الوجود الحق، الذى هو أكثر قوة من الوجود الجسدى.

ومن هنا، كان السؤال الشهير الذى طرحه هاملت:

«أن تكون، أو لا تكون، هذا هو السؤال»^(٩).

(٩)

وما يميز القصيدة هو اعتمادها أسلوب القص التصويرى فى بناء تتابعى يقوم على التصوير والتنامى والكشف مع تعدد فى الأصوات لتنتهى نهاية فاجعة، مع بساطة ووضوح، ولكن من غير تقريرية ولا مباشرة.

فالقصيد أشبه بقصة قصيرة تتحدد فيها عناصر العمل، وقوامه شخصيتان، هما المدينة والذات الشاعرة، والزمان الذى هو منتصف الليل، والمكان الذى هو الميدان، وثمة عناصر أخرى تدخل المشهد شيئاً فشيئاً، ودخولها يقوم على التصوير، فيبرز ظل الشاعر والوريقة التائهة والمصباح الفضولى، ثم يظهر الحارس، وينكشف الموقف بعد ذلك كله، فإذا ثمة حكاية تتمثل فى طرد الشاعر من غرفته وتشرده وضياح اسمه.

وهذا التسلسل يعتمد على التقاط عناصر حسية وتصويرها بوصفها قطعاً فى المكان كالقطع (الإكسوار) على خشبة المسرح، هى أشياء مادية لها كتلتها وحضورها الجسدى الظاهر، ولها ما وراءه أيضاً من دلالات شعورية وانفعالية وقيمة وفكرية.

ومن خلال هذه الكتل المادية يتم النفاذ إلى الرؤية الفكرية والمعاناة، بعيداً عن التقريرية والمباشرة، وهذا ما يميز القصيدة ويمنحها خصوصيتها.

وهذا المنهج فى التصوير لا التعبير هو الذى قاد إلى تلك العفوية والبساطة والسهولة، وهى أمور واضحة فى القصيدة، سواء فى الكلمة أو اللقطة أو المشهد.

ولكن هذا المنهج فى التصوير خطير، قد يسوق إلى التقاط جزئيات، وعناصر كثيرة، وهذا ما نجت منه القصيدة، فقد اعتمدت الإيجاز والتكثيف، واكتفت بالتقاط عناصر محددة، جعلت القصيدة بمنأى عن الإسهاب والإطالة.

وهى بعد ذلك عناصر متماسكة، يقود بعضها إلى بعض، فى نسق شعورى يقوم على التنامى. والقصيدة تسير سيراً أفقياً هادئاً، لا انكسار فيها ولا تعرج، ولا حلم فيها ولا

إن الخيار الذى يطرحه هاملت ليس بين الموت والحياة، أو الوجود والعدم. إنما هو فى الحقيقة خيار بين الوجود الثقافى الحر والوجود الجسدى المقيد.

وهكذا، فالمدينة تصادر الذات والاسم وتستلب الروح، فهى لا تغتال الجسد وإنما تغتال الروح.

(٨)

وتنتهى القصيدة بالسطرين التاليين:

هذا أنا

وهذه مدينتى

وهذا الاختتام يختلف كلياً عن الافتتاح، وليس تكراراً له البتة، وإن بدا كذلك فى ظاهر اللفظ.

إن البداية توحى بمحض التباعد بين ذاتين مستقلتين هما: «أنا» و «المدينة»، شيئاً فشيئاً تكشف القصيدة عن استقلال المدينة بوصفها ذاتاً قوية تحاصر الذات الإنسانية بالأشياء فتسلبها الروح وتحولها إلى شىء، على الرغم من أنها ذات متممة إليها، كالقطة تفترس أبناءها.

إن الخاتمة توحى بالتناقض الصارخ، والنهاية الفاجعة، بما فيها من أسى ومرارة، بل بما فيها من سخرية، إذ لا يجد المرء سوى أن يسمى الأسماء، هذا أنا وهذه مدينتى، عندما يعجز عن ذكر الصفات.

ولكن أى أنا هذه؟ وقد حوصرت بالجدران والفراغ والوحشة والقمامة وانتهكت وانهمت وطردت من ذاتها وأسقط عنها الاسم؟

لم تعد سوى بقايا (أنا)

وأى مدينة تلك؟

إن الإشارة، ههنا، إلى «أنا» وإلى «المدينة»، لا تنبئ بغير التناقض، والفجعية، والسخرية المرة. وهى من غير شك ليست البداية نفسها، وإنما هى نهاية مأساوية.

استرجاع، والصوت المائد فيها هو صوت الشاعر، ومن خلال ذاته تتم رؤية المدينة، وهي رؤية ذاتية انفعالية، وقد جاء التعبير عنها أقرب إلى المونولوج أو الاعتراف.

وحين جاء صوت الحارس الغبي ليقطع صوت الشاعر، أحدث صدمة منحت القصيدة عنصراً درامياً كسر الخاتمة، ومنحها قدراً غير قليل من الدرامية.

وما لا شك فيه أن صوت الشاعر في القصيدة ليس هو صوت الشاعر الفرد، بوصفه أحمد عبدالمعطي حجازي الإنسان الذي يعيش في تاريخ محدود، وإنما هو صوت الشاعر الفنان، الذي يصور التجربة، بوصفها تجربة إنسان باحث عن النقاء والبراءة، وسط عالم تحده القيود، وتسوده العزلة، ويسيطر عليه الاستلاب.

ولذلك، من الضروري التمييز دائماً بين ذات الشاعر المبدعة، وذات الشاعر الإنسان؛ لأن ما يكتبه ليس تاريخ حياة، وإنما هو رؤية فنية، وتصوير لتجربة، تتجاوز في ألقها تجربة الشاعر الفرد، لتغدو تجربة كل إنسان.

ويؤكد ذلك ما يظهر في القصيدة بشكل عفوي من امتدادات ثقافية، يمكن تلمسها في العمق الحضاري، والإنتاج الثقافي العربي والعالمي.

إن قضية الحارس الغبي الذي لا يعي حكاية الفرد، وينكر عليه مواطنيته، ويتهمة، ويحقق معه، هي قضية قديمة، وردت في نشيد الإنشاد في التوراة.

ومن ذلك القول التالي: (١٠)

إني أقوم وأطوف في المدينة في الأسواق في الشوارع أطلب من تحبه نفسي، طلبته فما وجدته، وجدني الحرس الطائف في المدينة فقلت: رأيتم من تحبه نفسي، فما جاوزتهم قليلاً حتى وجدت من تحبه نفسي.

ومنه أيضاً القول التالي (١١):

فتحت لحبيبي لكن حبيبي تحول وسبر، نفسي خرجت عندما أدير، طلبته فما وجدته، دعوته

فما أجابنى، وجدني الحرس الطائف في المدينة ضربوني، جرحوني، حفظة الأسوار رفعوا إزارى عني.

وما لا شك فيه اختلاف تجربة الشاعر في تصويرها ورؤيتها وموقفها عما تنطق به التوراة، ولكن هذا لا يلغي وجود الارتباط في العمق الثقافي وفي عمق اللا شعور الجمعي.

ومهما يكن، فإن صورة الحارس في القصيدة لا تختلف عما هو شائع في وجدان الناس عامة من صورة للحارس.

كذلك صورة الوريقة التي تلعب بها الريح، وقد دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب، فهي ترتبط جذرياً بما هو راسخ في اللا شعور الجمعي من صورة الإنسان تلعب به الأقدار كيف تشاء، حتى يقال في المثل: «الإنسان مثل الريشة في مهب الريح».

ومثل هذا الارتباط الجذري بأشكال مختلفة من الثقافة، وبما هو راسخ في اللا شعور الجمعي، بمنح القصيدة عمقاً تاريخياً، ويكسبها القدرة الأكبر على التواصل.

(١٠)

والقصيدة تقوم على البساطة في اللغة، فتظهر فيها كلمات بسيطة جداً، مثل: «دست»، «حكايتي»، كما تظهر فيها تركيبات عفوية، لا تعقيد فيها، مثل: «هذا أنا»، «هذه مدينتي».

وجمل القصيدة قصيرة جداً، وكثيرة، ومتلاحقة، في تتابع سريع، مما يدل على الحركة والتوتر والانفعال. ومن الممكن أن تلاحظ فيها كثرة الأفعال ماضية ومضارعة.

وهي على الأغلب أفعال حركة وانتقال وانفعال على نحو: تبين - تختفي - دارت - حطت - ضاعت - يذوب - يمتد - دست - مررت - جاش - بدأت - سكت - لا يعي - طردت - صرت.

والصفات فى القصيدة قليلة، مما أكسبها إيجازاً وتكثيفاً، وأبعد عنها الإسهاب، وما جاء من صفات قليلة كان أساسياً وذا قدرة كبرى على الإيحاء، ولم يكن أكثر من ثلاث صفات، هى: مصباح فضولى - مقطع حزين - الحارس الغيبى.

والقصيدة تحرص على الإيقاع والقافية، فهى مبنية على تفعيلة «مستعلن»، وتم استخدامها بعفوية، فجاءت التفعيلات متساوقة الانفعال، ومنسجمة الصور، وكذلك كان توزيعها على الأسطر، فهو مرتبط بالحالة النفسية، ومتفق مع الصورة.

ومن ذلك مثلاً الانفصال بين الذات «أنا» والذات الأخرى «المدينة» وما بينهما من صراع، وتوتر، كل ذلك اقتضى أن تكون كل ذات مستقلة بسطر فجاء توزيع التفعيلات على هذا الشكل:

هذا أنا

وهذه مدينتى

ولا يمكن بحال من الأحوال وضع الذاتين على سطر واحد، وهما متباعدتان متافترتان.

وخلاف ذلك الريقة التى دارت بها الريح وعصفت، فقد تابعت الأفعال التى تنال من تلك الريقة، وتكاثرت فى لهاث سريع، وكانت كلها على سطر واحد، لأنها أفعال سريعة متتابعة تنال ذاتاً واحدة، وقد جاءت على هذه الصورة:

وريقة فى الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت فى الدروب

والقصيدة تنقل بذكاء صوت الحارس وهو ينادى الشاعر ويستوقفه قاطعاً عليه بداية مقطع حزين كان قد همّ بالبدء به، ولكنه اضطر إلى السكوت.

ويأتى ذلك الصوت على سطر واحد، وعلى الصورة التالية:

- من أنت يا... من أنت؟

وصيغة السؤال هنا «من» لا توحى بمحض السؤال، إنما توحى بالاستنكار والإدانة والانهام، ويؤكد ذلك تكرار السؤال بـ: «من أنت؟»، وصيغة السؤال بقسوتها وخشونتها وجفافها تثير الذعر، وتدل على امتهان الإنسان، فهى جافة لا تلحق بها أية صفة، كأن يكون السؤال: «من أنت أيها المواطن؟».

ويؤكد ذلك كله النداء بـ «يا» مقطوعة عن أى اسم أو صفة بعدها، وهى أكثر أشكال النداء فجاجة وقسوة وامتهاناً. وقد جاء بعد أداة النداء «يا» نقطتان، مما يدل على صمت الحارس هنيهة، ثم معاودته السؤال، «من أنت؟»، وكأن هذا الصمت يدل على افتقار الحارس إلى كلمة أو اسم أو صفة ينادى بها ذلك المواطن.

وجود نقطتين يؤكد أهمية الشكل والتشكيل وتوزيع التفعيلات فى الشعر الحديث، ويدل على أن نمط الكتابة ليس محض شكل خارجي.

ويتجلى حرص القصيدة على الإيقاع من خلال حرصها على القافية أيضاً، والإيقاع ههنا متلاحم مع القافية، ومثله مثلها، فالإيقاع هادئ رتيب، كإيقاع المدينة الخاوية، وهو إيقاع متناوب متردد متكرر، كإيقاع خطوات الفرد الذاهل الضائع، وكإيقاع أعمدة النور التى تتكرر فى تناوب.

ويظهر ذلك من خلال التكرار والتناوب فى هذا المقطع:

رحابة الميدان والجدران تل

تبين ثم تختفى وراء تل

ظل يذوب

يمتد ظل

على أن الإيقاع يتتابع مرة، ويعلو مرة، فهو يتتابع فى السطر التالى:

وريقة فى الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت فى الدروب

وهو يقوى فى نداء الحارس:

«من أنت يا... من أنت؟»

على أنه يعود مباشرة إلى الهدوء، ليندو أقرب إلى
الهمس فى الأسطر الأخيرة من القصيدة، وهو محض نجوى
أو مونولوج، وهى الأسطر التالية:

الحارس الغبى لا يعى حكايتى

لقد طردت اليوم

من غرفتى

وصرت ضائعاً بدون اسم

هذا أنا

وهذه مدينتى

وتبدو الميم هنا أقرب إلى الغمغمة والهمهمة، كما
تبدو التاء أقرب إلى البكاء المخنوق، بما فيها من رقة وهدوء.

وما لا شك فيه أن القافية وتوزيع التفعيلات على
الأسطر كانا معا متواشجين، كما كانا عفويين، هما نتاج
التجربة والمعاناة.

(١١)

ولابد من القول، أخيراً، إن ذات الشاعر فى القصيدة
ليست هى ذات الشاعر الشخص: أحمد عبدالمعطى حجازى
إنما هى ذات الشاعر المبدعة، وهى ذات لا تصور شخص
الشاعر، إنما تصور معاناة الإنسان وتجربته، وبحسه عن ذاته
وهويته ليؤكد روحه وحرية.

كذلك، لابد من القول إن المدينة المصورة فى القصيدة
ليست هى هذه المدينة عينها أو تلك، وليس المقصود بها
المدينة بالمعنى الحرفى المباشر، إنما المقصود المدينة التى تطفئ
فيها المادة وتسيطر فيها العلاقات النفسية ووضيح الإنسان.

وإذن، لابد من الفصل بين ذات الشاعر الشخص
وذاث الشاعر المبدعة، ولابد من الفصل بين التجربة فى
معناها اليومى العابر، والتجربة فى معناها الفنى الأكثر عمقاً.

ومن الممكن القول، بعد ذلك، إن مشكلة المدينة فى
الشعر العربى المعاصر بصورة عامة هى تعبير عن موقف

رومانتيكى، عماده إحساس الفرد بذاته، وتعلقه بالقيم والمثل
وتطلعه إلى النقاء والبراءة، ورفضه الانخراط فى الواقع
وجنوحه إلى الحزن والألم، والشعور بالخيبة.

ولكن ذلك كله لا يضير هذا الموقف، لأنه فى حقيقته
ليس إنهمازاً ولا هرباً، إنما هو يقظة ووعى، ورفض للتسليم
بما هو واقع.

ويؤكد ذلك أن هذا الموقف ليس سطحياً، وليس
مطلقاً، فشمة موقف آخر من المدينة لدى الشاعر نفسه،
ولدى غيرهم من الشعراء، يختلف جذرياً عن هذا الموقف،
ويتمثل فى التفتى ببعض المدن، بوصفها رمزاً للحضارة
والثورة والحرية.

وما يميز هذا الموقف من المدينة، على الرغم من
رومانتيكيتها فى الرؤية، هو اتجاهه الحديث فى التصوير، وعدم
اعتماده على الغنائية فى التعبير، وهذا ما اتضح فى سياق
البحث.

(١٢)

وبعد، فشمة بضعة أسئلة يمكن أن تثار: هل القرية حقاً
أكثر نقاء من المدينة؟ وهل العلاقات فيها أكثر إنسانية؟ وإذا
كانت القرية كذلك، فشمة سؤال: ألم تتسلل العلاقات
المادية إلى القرية؟ مع تسلل الأدوات الحضارية ومظاهرها
المادية؟

كذلك يمكن السؤال: هل المدينة العربية حقاً صاحبة
وقاسية ومن غير قلب؟ هل تمزقت فيها العلاقات الإنسانية
وغابت الروح؟ ألا يعدو الأمر محض صدمة شاعر شاب قدم
من الريف إلى المدينة؟

بل ثمة سؤال أخير: ألا يعدو الموقف من المدينة فى
الشعر العربى المعاصر كونه محض تقليد للشاعر الغربى؟

إنها جميعاً أسئلة مشروعة ويمكن الإجابة عنها سؤالاً
سؤالاً. إن مشكلة المدينة فى الشعر العربى المعاصر ليست
تقليداً بحثاً للشاعر الغربى، وليست انطلاقاً مباشراً من التجربة
اليومية، الأمر أكثر تعقيداً من ذلك كله، وأكثر من جمع
الأمرين، وإذا كان من الصعب نفى أثر الشكافة فإنه من
الصعب أيضاً نفى أثر الواقع.

خاتمة:

ومهما يكن، فإن مشكلة المدينة في الشعر العربي المعاصر مشكلة واضحة عالجها كثير من الشعراء، وأولوها قدراً غير قليل من الاهتمام.

وتظهر المشكلة في شعر أحمد عبدالمعطي حجازي واضحة متميزة، وهي عنده نامية متطورة، عالجها في مجموعاته الشعرية كلها.

وتظل قصيدة «أنا والمدينة» من أكثر القصائد في هذا الإطار خصوصية وتميزاً، بما فيها من تكثيف وتصوير، وبما فيها من طرح إشكالي لمشكلة الشاعر والمدينة.

وساكن المدينة نفسه يحس بطغيان المادة فيها وغياب الروح، ويزداد إحساسه إذا انتقل من مدينته إلى مدينة أكبر، والمدينة العربية ليست أقل قسوة من المدينة الغربية، بل لعلها أكثر، لأن معظم المدن العربية تعاني من ضعف الخدمات، كما تعاني من الزحام وسوء التخطيط.

وفي الأحوال كلها، فإن مشكلة المدينة في الشعر العربي المعاصر، ليست مشكلة سكانية ولا جغرافية ولا عمرانية ولا مشكلة حجر ومصابيح، إنما هي مشكلة شعرية، هي تعبير عن وعي الشاعر، وإحساسه بالضيق والاختناق، وبحثه عن النور والهواء، وشوقه إلى الحرية وتطلعه إلى الروح والقيم^(١٢).

المواش:

١ - ميسون بنت بعلل من بني كلب (ت ٨٠ هـ / ٧٠٠ م) تزوجها معاوية بن أبي سفيان، وأنزلها في قصر منيف بدمشق مشرف على الغوطة، ولكنها تركته وأثرت عليه الخباء وحياة البادية، فطلقها معاوية، وهي حامل منه بولده يزيد.

ولها أبيات شهيرة منها :

لبيت تخفق الأرواح فيه
وليس عيابة وتقر عيني
وأكل كسيرة في كسر بيتي
وأصوات الرياح بكل فج
وكلب ينبج الطراق دوني
وبكر ينسج الاظلعان ثقب
وخرق من بني عمى نصيف
خشونة عيشتي في البدو أشهى
فما أبغى سوى وطني بديلا

أحب إلى من قصر منيف
أحب إلى من لبس الشفوف
أحب إلى من أكل الرغيف
أحب إلى من تفر الدفوف
أحب إلى من قط الكيف
أحب إلى من بغل زخوف
أحب إلى من علج عنيف
إلى نفسي من العيش الطريف
فحسبي ذاك من وطن شريف

ينظر: الزركلي، خير الدين، الأعلام، القاهرة، ١٩٥٤ مجلد ٨، ص ٢٩٨.
والبغدادى، عبدالقادر، مخزاة الأدب، دار الثقافة، بيروت، لانا، ج ٣، ص ٥٩٢ - ٥٩٣.

٢ - يقول المتنبي:

ما أوجه الحضر المستحسنات به
كأوجه البدويات الرعابيب
حسن الحضارة مجلوب بتطرية
وفي البداوة حسن غير مجلوب
أين المميز من الأرام ناظرة
وغير ناظرة في الحسن والطيب؟
أفدى ظباء ما عرفن بها
مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيب
ولا برزن من الحمام مائة
أوراكن صقيلات العراقيب

ينظر: اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار بيروت دار صادر، بيروت ١٩٦٤، ص ٤٨٢.

٢ - عالج كثير من الشعراء في العصر العباسي مشكلة المدينة، ولكن الطريف في الأمر أن بعضهم أقرها على البادية، منهم أبو نواس وعلى بن الجهم، وقد نفرد الممرى بحملة شعراء شنها على معظم المدن العربية آنذا، ولكل منهم دافعه وفلسفته:

يقول أبو نواس:

دع الأطلال تسفيها الجنوب
وتبلى عهد جدتها الخطوب
ولا تأخذ عن الأعراب لهوا
ولا عيشاً فميشنهم جديب
دع الألبان يشرها رجال
رقيق العيش بينهم غريب
فأطيب منه صافية شمول
يطوف بكأسها ساق أديب
فأين البدو من إهوان كسرى
وأين من المسادين الزروب؟

أبو نواس، ديوانه، تحقيق أحمد عبدالمجيد غزالي، مطبعة مصر، ١٩٥٣، ص ١١.

ويقول علي بن الجهم:

سقى الله باب الكرخ من منتزه
مساحب أنفال القبان ومسرح
منازل لا يستتبع الغيث أهلها
منازل لو أن أمراً القوس حلها
إلى قصر وضاح فبركة زلزل
الحسان وماوى كل خرق معزل
ولا أوجه اللذات عنها بمعزل
لأقصر عن ذكر الدخول فحومل

ابن الجهم، علي، ديوانه، تحقيق. خليل مردم بك، دمشق، ١٩٤٩، ص ٥٢.
ويقول المعري:

كل البلاد ذميم لا مقام به
إن الحجاز عن الغيرات محتجز
والشام شوم وليس اليمن في يمن
وإن حلت بلاد الوهل والرمه
ومثلهما إلا معدن التهم
وشرب الآن تشرب على الفهم

١ - ميسون بنت بحدل من بنى كلب (ت ٨٠ هـ / ٧٠٠م) تزوجها معاوية بن أبي سفيان، وأنزلها في قصر منيف بدمشق مشرف على الفوطة، ولكنها تركته وأثرت عليه الحياء وحياة البادية، فطلقها معاوية، وهي حامل منه بولده يزيد.

المعري، اللزومات، بيروت ١٩٦١، ج ٢، ص ٤٤٨.

٤ - للشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي نفسه موقف يتخنى فيه بدمشق رمز الحرية والثورة، كما يتخنى بأوراس، جبل المناضلين في الجزائر، وموقف آخر يدين فيه المدن الغربية رمز الاستعمار والطغيان.

ينظر: حجازي، أحمد عبدالمعطي، أوراس، دار البقعة، دمشق، ١٩٥٩، وهي قصيدة مطولة.

حجازي، أحمد عبدالمعطي، لم يبق إلا الاعتراف، دار الأدب، بيروت، ١٩٦٥، ولا سيما القصائد: ولاء المالكى، أغنية لبغداد، الموت في وهران.

٥ - الدراسات حول المدينة في الشعر العربي المعاصر كثيرة، نشير إلى أحدثها: أبو غالي، د. مختار علي، للمدينة في الشعر العربي المعاصر، كتاب عالم الفكر، الكويت، العدد ١٩٦، نيسان ١٩٩٥.

وينظر مراجع الكتاب ومصادره للاطلاع على مزيد من الدراسات.

٦ - أحمد عبد المعطي حجازي، ولد عام ١٩٣٥ بمدينة تلا في محافظة المنوفية بجمهورية مصر العربية، حاز دبلوم دار المعلمين عام ١٩٥٥ والإجازة في الاجتماع من جامعة السوربون الجديدة عام ١٩٧٨ ودبلوم الدراسات المعمقة في الأدب العربي عام ١٩٧٩.

عمل في مجال الصحافة، فكان مدير تحرير مجلة «صباح الخير»، ورئيس القسم الثقافي لمجلة «روز اليوسف»، ورئيس تحرير مجلة «إلهام».

نشر المجموعات الشعرية التالية: «مدينة بلا قلب» (١٩٥٩)، و«أوراس» (١٩٥٩)، و«لم يبق إلا الاعتراف» (١٩٦٥) و«مرثية العمر الجميل» (١٩٧٢) و«كائنات مملكة الليل» (١٩٧٨) و«أشجار الإسمنت» (١٩٨٩). ينظر: عزت أديب، وزملاء، أعضاء اتحاد الكتاب العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ٣، ١٩٩٥، ص ٢٦٣.

- معجم الباطين للشعراء العرب المعاصرين، مط. دار القبس، الكويت، ١٩٩٥، مجلد ١ ص ٢٩٦.

٧ - حجازي، أحمد عبد المعطي، مدينة بلا قلب، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط ٢، ١٩٦٨، ص ١٧٥ - ١٧٧.

٨ - سورة البقرة، الآية ٣١.

٩ - شكبير، وليم، هاملت، ترجمة. محمد عوض محمد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٢.

١٠ - الكتاب المقدس، العهد القديم، نشيد الإنشاد، الإصحاح ٣، الأرقام ٢ - ٤.

١١ - المصدر نفسه، الإصحاح ٥، الأرقام ٦ - ٧.

وقد أكد الشاعر هذا الارتباط الثقافي بقصيدة له عنوانها «من نشيد الإنشاد»، يقول فيها:

خرجت أطلب في الليل من أحبته نفسي

وضعت وشمى على جبهتي وضمت رأسي

قابلني العسس السارى فى هواء المدينة

فشق صدرى وأبقى قلبى لديه رهينة

بالله يا من ستلقى.. فى ذات يوم حبيبي

أخبره أنى انتظرت.. إلى الصباح ومت

حجازي، أحمد عبد المعطي، مرثية للعمر الجميل، دار العودة، بيروت،

١٩٧٢، ص ٢٢ - ٢٣.

١٢ - يقول إحسان عباس:

«إن الإحباطات التي يحس به ساكن المدينة إنما هي نتيجة صراع أساسي بين القيم، بين الذات والمجموع، بين الحرية والسلطة، بين التنافس الحاد والمحبة الأخوية، وإن الفرد ليحس أن قيما عزيزة على نفسه قد تحولت عن طبيعتها، وفي النفوس من هذا الوضع يحاول المرء أن يجد لنفسه مهرباً أو مهرباً، وإذا كان ساكن المدينة يحس بذلك كله فإن المهاجر إليها من الريف لا يملك إلا أن يكون إحساسه حاداً طاعياً».

عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢ شباط ١٩٧٨ ص ١١٣. وينظر: ص ١١٤، وما بعدها أيضاً من المرجع نفسه.

ومن الملاحظ أن عباس كان له من قبل رأى مختلف في هذا الصدد، يقول فيه:

«مباينون لدقة الإحساس بالواقع، مأخوذون بفكرة الوطأة الثقيلة التي تسحق الفرد في المدينة المعاصرة، بينما الواقع من حولهم أكثره ريفي يتطلب تطوراً وثقافة وعلماً وخبرة ودواء، متألمون من انهيار الحضارة المعاصرة، وأمتهم تستشرف البناء وتحاول النهوض وتريد أن تقيم لنفسها أسساً حضارية».

ينظر: مائيسن، إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٩ من مقدمة المترجم للكتاب.

المصادر والمراجع،

- ١ - القرآن الكريم.
- ٢ - الكتاب المقدس.
- ٣ - أبو غالي، د. مختار علي، ١٩٩٥ م، المدينة في الشعر العربي المعاصر، كتاب المعرفة، الكويت، العدد ١٩٦، نيسان.
- ٤ - أبو نواس، ١٩٥٢ م، ديوانه، تحقيق: أحمد عبدالمجيد غزالي، مطبعة مصر، القاهرة.
- ٥ - البغدادي، عبدالقادر، لانا، خزانة الأدب، دار الثقافة، بيروت.
- ٦ - ابن الجهم، علي، ١٩٤٩ م، ديوانه، تحقيق: خليل مردم بك، دمشق.
- ٧ - حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٥٩ م، أوراس، دار البقعة، دمشق.
- ٨ - حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٦٨ م، مدينة بلا قلب، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط. ثانية.
- ٩ - حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٦٥ م، لم يبق إلا الاعتراف، دار الآداب، بيروت.
- ١٠ - حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٧٣ م، مروة للعمر الجميل، دار العودة، بيروت.
- ١١ - حجازي، أحمد عبدالمعطي، ١٩٧٨ م، كانتات مملكة الليل، دار الآداب، بيروت.
- ١٢ - الزركلي، خير الدين، ١٩٥٤ م، الأعلام، القاهرة.
- ١٣ - شكسبير، وليام، ١٩٧٢ م، هاملت، ترجمة: محمد عوض محمد، دار المعارف بمصر، القاهرة.
- ١٤ - عباس، إحسان، ١٩٧٨ م، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢، شباط.
- ١٥ - عزت، أديب، وزميلاه، ١٩٩٥ م، أعضاء اتحاد الكتاب العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط. ثالثة.
- ١٦ - مائيسن، ١٩٦٥ م، إليوت الشاعر الناقد، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
- ١٧ - المرعي، ١٩٦١ م، اللزوميات، بيروت.
- ١٨ - هيئة الإشراف، ١٩٩٥ م، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، دار القبس، الكويت.
- ١٩ - البازجي، ناصيف، ١٩٦٤، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار بيروت، دار صادر، بيروت.



الدلالة المرئية

على جعفر العلاق*

- ١ -

الحكاية^(١). وهكذا نرى أن تعويل الشعر على اللغة قد يتعرض إلى الخلطة حين تمازج طبيعته عناصر تنحدر إليه من طبيعة مغايرة .

لاشك أن الأجناس الأدبية قد بدأت، منذ زمن ليس بالقصير، في تصفية حساسيتها التجنيسية إزاء بعضها البعض. ولم يعد في تماسها الحميم ما يبعث على الدهشة أو التساؤل. لقد صار من الطبيعي أن يستعين جنس أدبي ما بخصائص جنس آخر، أو أن نجد نسيماً ما ينسل من حقل أدبي مجاور ليغدو من مقتنيات حقل آخر، أو جزءاً من نسيج فضائه وحيويته. تنتمي اللغة، أو الحوار، أو السرد إلى حقول أدبية متميزة هي على التوالي : الشعر والمسرح والرواية. لكن ذلك لا يعني أن هذه الفنون لا تتبادل فيما بينها بعض خصائصها التعبيرية أو التقنية؛ فنحن حين نتحدث عن السرد في الرواية، أو اللغة في الشعر، أو الحوار في المسرح، فإنما نتحدث، في الحقيقة، عن مهيمنات فرضت حضورها

يبدو أن لكل قصيدة دعوتها الخاصة التي تأتينا، دونما ضجيج، ذائبة ذوباناً ما كراً وشدهد الخفاء في نسيج النص، ونبرته الإيقاعية ودلالته وبنائه. ويحدث أحياناً أننا لا نلتفت لذلك النداء الشعري التفتاً كافياً، أو أننا نتجاوزه دون أن نترث أمام ذبذباته الخافتة لنزيع عنها غطاءها المثلث باللغة ووسائلها البهيجة والمثوية، التي تسلكها وهي تتجه صوب دالاتها الصعبة .

وقد صار معروفاً، بحكم الأعراف الأدبية وتجنيس أنماط القول، أن الشعر يؤكد دائماً على طبيعته اللغوية، أي أنه يكرم، باستمرار، ارتباطه باللفوظ، على عكس القصة مثلاً التي لا يكمن جوهرها في لفتها بل في بنيتها

* باحث، وشاعر عراقي.

يوصلته الشعرية لتلتقط برهافة شديدة ذبذبات الفكرة أو الواقعة وصولاً إلى تجسيدها بطريقة أشد قاعلية من سواها.

ليست القصيدة لعباً بريئاً في ماء اللغة على الدوام، وليست مناداة بعيدة خافتة لطيور الغدران دائماً. إنها تحتاج إلى أن تتجاوز ذلك كله إلى تفجير ما في الواقعة أو الفكرة من شحنة كامنة، وذلك لا يتم، بطبيعة الحال، إلا بإغرائها لتخرج من كمونها في أدغال اللغة وتنميتها وتوسيعها، وأخيراً إلباسها شكلها المادى المحكم. وربما لا يمكن العثور على شكلها الأمثل، وهذا كما يحدث أحياناً، من خلال اللغة المتأججة بالغناء أو التأمل بل عبر لغة سردية تبنى الواقعة النصية، وتفصح عما تضره من حركة ونمو، وتشظيات. وعملية السرد هذه، في حد ذاتها، قد تكون أحياناً أخطر شأنًا مما تسعى القصيدة للوصول إليه^(٥)، فالنص الشعري ليس حكماً، أو محمولاً، أو دلالة للمفوض ما، بل هو، في الغالب، ذلك الملفوظ وقد تم صهره في كيان تعبيرى كلي، يتدفق في ثناياه المتشابكة وراء اللغة وفتنتها حيناً، أو التناميات السردية، بما تشتمل عليه من توتر، وانثيال، ومكر جميل، حيناً آخر.

إن الشاعر، في عصرنا المليء بالتصدعات الكبرى، لم يعد ذاتاً غنائية معزولة. وربما كانت هذه الحقيقة من أهم ما أوصلنا إليه شعراء الحداثة العرب في هذه الحقبة من تطور القصيدة العربية. لقد صارت الأنا الغنائية المفردة عرضة للانتهكات المستمرة للتخفيف من شحنتها الذاتية اللائبة وتميزها بعناصر أخرى يتم اقتراسها من فنون مجاورة.

ما عاد الشاعر، إذن، كائناً يتفصّد بغناء الذات واستغاثاتها، بل أخذ يعرض ويقص ويروي^(٦). وهكذا، قد تتداخل في النص الشعري عناصر ليست شعرية تماماً، شريطة أن تتسامى لغاية شعرية خالصة^(٧). لقد صار في مقدور القصيدة، كما تقول سوزان برنار، أن تستخدم العناصر السردية على أن يتم تشغيل هذه العناصر في مجموع ولأغراض شعرية محضة^(٨). وهذا ما تم تحقيقه، ببراعة شعرية مدهشة، في قصيدة «طردية»^(٩) للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى. وأنا، هنا، أحاول الاقتراب من خيوط لعبته الشعرية والكشف عن عناصرها التي تضافرت جميعاً في كل شعري متماسك.

الطاغى على عناصر أخرى أقل منها حضوراً وتفشيّاً داخل النص، ومع ذلك فإن تلك الفنون لا تزال تشرع أبوابها، وفي اتساع مطرد، لتستضيف ما يفقد إليها، أو ما تحتاج إليه، من منجزات الفنون الأخرى.

وقد يتساءل المرء عما يدفع شاعراً ما إلى اللجوء إلى عناصر السرد ليستعين بها على بناء قصيدته: أهو عجز الشعر، بتعرجاته المجازية، عن الإحاطة بموضوع يتسم بالسعة؟ أم هي الكثافة والاختزال القاسيان اللذان قد لا يستجيبان، أحياناً، إلى ثيمة تتميز بالانتقالات السردية، والحركة والتبعثر؟

يرى بروكس^(١٠) أننا، بما نحن بشر، ميالون إلى استخدام السرد للتعبير عن انهماكنا الإنسانية، كما أننا نتوقع، حين نقرأ قصائد مكرسة لاهتمامات كهذه، أن نحضر عناصر السرد حضوراً واسعاً.

وغنى عن القول أننى، هنا، لا أتحدث عن القصيدة القصصية، كجنس أدبي له خصائصه، بل عما تستعيره القصيدة، وهي تنجز مجمل فعلها الشعري، من تقنيات أو وسائل ترسخ انتماءها، عبر الزمن والممارسة، إلى جنس من الأجناس الأدبية يختلف اختلافاً واضحاً عن الشعر. بعبارة أخرى، إن ما أتحدث عنه هو تلك الاستعانات التي تتخذ مظاهر سردية في الشعر بعد أن تنبهر في بنيتها^(١١). أما الشعر القصصى، أو القصيدة القصصية، فأمر مختلف وليس، هنا، موضع الحديث عنها على أية حال. إن القصيدة القصصية، حتى في أكمل نماذجها، لم يكن ينظر إليها دائماً على أنها شعر محض. لقد كانت تبدو شاذة، كما ترى موسوعة الشعر والشعرية^(١٢)، في سياق النظر إلى الشعر بوصفه شكلاً أو نشوة وجدانية.

إن الشاعر، وهو يدفع بموضوعاته أو أفكاره إلى رحي النص لا يدخر جهداً أو حيلة في استثمار ما يكفل تحويل تلك الموضوعات أو الأفكار إلى وقائع نصية. غير أن طريقته في التعامل معها تتباين تبايناً حاداً وفقاً لكل واقعة حياتية أو ذهنية. لذلك فإن نجاح القصيدة، أية قصيدة، لا يظل مضموناً أو مؤكداً في الموضوعات كلها ما لم يضبط الشاعر

- ٢ -

أول ما يلفت النظر، في هذه القصيدة، أنها تعلن منذ عنوانها عن قرابتها التجنيسية. أي أن شكلها السردى يفصح عن طبيعته عبر شحنة العنوان وما يشتمل عليه من تداعيات دلالية صارت، بحكم الزمن وتراكم الموروث، متجذرة في الذاكرة الشعرية.

إن قصيدة «طردية» تطلق خيطاً نحيلاً من الضوء يقودنا عكس نهر الزمن، إلى سالفات هذه القصيدة من الطرديات، أي ذلك النوع الشعرى الذى يصف الولع بالصيد، والخروج إليه فى مواكب حافلة^(١٠). إنها، كما توحى التسمية للوهلة الأولى، سلبية نسب شعرى ما عاد يشكل، ضمن الفاعلية الشعرية الحديثة، نمطاً شائعاً. وواضح أن تجربة الصيد، سواء فى الطرديات أو فى شعرنا القديم عموماً^(١١)، تخفل بالترقب والحركة. إنها الطراد أو لذة الفوز، أو العودة المخففة، وهى الطبيعة المبتلة بالخضرة، والدم، وعويل الطرائد. أى أن القصيدة التى تنهمك فى تجربة الصيد لا بد لها من أن تستند إلى السرد، أن تروى قصة، وأن تقدم موضوعها متحركاً نامياً، بعيداً، إلى حد ما، عن الانشغال باللغة أو الافتتان بهيائها المجازى.

وليس العنوان وحده هو ما يكشف عن طبيعة القصيدة أو نسبها الشعرى؛ فالبيت الأول منها يسهم، هو الآخر، فى الإعلان تركيبياً هذه المرة عن ذلك النسب أو تلك الطبيعة :

هو الربيع كان، واليوم أحد.

إن الابتداء بضمير الشأن « هو » ذو دلالة كبيرة هنا. وما كان فى مقدور هذا البيت لو جاء فى تركيبية أخرى أن يحدث الأثر ذاته. إن تركيباً بديلاً للبيت السابق يمكن أن يكون، على سبيل المثال : « فصل الربيع كان، واليوم أحد ». لكنه سيخفف، إلى حد كبير، من شحنة المفتتح الشعرى بتركيبته الأولى، ويسقط عنه الكثير مما يشتمل عليه من تميز فى الصياغة. إن بداية القصيدة، بإيجازها الجميل وإيحائها الشديد بجنس النص مفتاح فعال للقصيدة ومنطوياتها الدلالية والتركيبية. إن الضمير « هو » فى السياق البنائى للبيت الأول

هو، كما أشرنا، فى موقع ضمير الشأن . وقد حجز النحويون القدامى لهذا الضمير تسمية أخرى: إنه ضمير القصة، أو ضمير الحكاية. وهكذا نرى أن الجملة الشعرية الأولى تختزن، ومنذ البداية، شحنة ضمنية للدلالة على طبيعة هذه القصيدة التى تستند استناداً كبيراً على عنصر السرد، وبنية الحكاية .

- ٣ -

لا بد من الإشارة، كما يبدو، إلى أن هذه القصيدة المحكمة لا تستمد ثراءها الدلالى أو الفنى من لغتها فقط؛ فاللغة، هنا، لا تطفح بالكثير من الانزياحات، ولا تتأجج بالمفاجآت والانعطافات بطريقة استثنائية. إن براعة هذه القصيدة وتأثيرها يكمنان، وبشكل مدهش، فى تضامن النص بمجمله للإفصاح عن دلالاته إفصاحاً حسيماً، يقوم السرد، فى الغالب، بالعبء الأكبر منه. وشرارة الشعر، فى هذه القصيدة، لا تندلع من لغتها وحدها، بل من بنيتها السردية أيضاً. إن الشعر كلما تحرك صوب السرد قلت أهمية لغته الخاصة، كما يقول شولز^(١٢)، وعلى العكس من ذلك، فإن لغة القصة تزداد دقة وأهمية بقدر اقترابها من شرط الشعر.

ما الدلالة التى تسعى هذه القصيدة إلى تجسيدها؟

لا شك أن النص الشعرى المحكم لا ييوح بدلالاته بيسر دائماً؛ فلا بد إذن من ملامسة تفاصيله واكتشاف ما يشد عناصره من علاقات ووشائج تساعد، مجتمعة، على الإفصاح تركيبياً وإيقاعياً وأسلوبياً عن دلالاته. أى أن دلالة القصيدة، هنا، لا تنفصل عن جسد النص ولا تقع خارجه، أو بعيدة عنه، بل هى دلالة مرئية أحياناً، تتجسد من خلال الشكل الفيزيائى للنص أيضاً : ترشح من مائه، وتنفوح من التحام مكوناته وتشابكها. أى أن هذه الدلالة لا تنبثق إلا من خلال « علاقة التجسيد المتبادلة بين رؤيا النص وبين بنيته اللغوية »^(١٣). وهذه العلاقة قد تمضى إلى نهايتها القصوى حين تتبادل الكلمة والدلالة ما بينهما من تأثير تضيفيه كل منهما على الأخرى. وهكذا تصبح الصورة الحسية للكلمة، مثلاً، أو وجودها الفيزيائى، بما فيه من بعثرة أو اكتظاظ، أو استطالة صورة مرئية لما تريد التعبير عنه^(١٤).

إن قصيدة «طردية» تروى من خلال حركتها وشكلها الحسى، بنية دلالية تتضافر عناصر النص وتكويناته السردية والتركيبية جميعاً للإفصاح عنها على شكل مظاهر حسية تندفع من نسيج القصيدة صوراً وأبنية وإيقاعاً. تحكم حركة القصيدة، وتتخفى فى تفاصيلها، بنية دلالية مهيمنة هى بنية النفى، أو الإبعاد، أو الانفصال، تتحرك تحت سطح النص، بعمق وتوتر شديد، وتنتشر فى أعماقه المائية المضطربة، تاركة آثارها طافية على تموجات هذا النص ووجوده المادى.

منذ العنوان تبدأ القصيدة فى إرسال ومضاتها التى ستقودنا، بحركة استباقية، إلى ما سيكون عليه مسار النص وهو يتجه صوب بؤرة دلالية تهيمن على شكله وتسهم، بعمق، فى توجيه حركته السردية والتركيبية والإيقاعية من جهة، والانبثاق منها من جهة أخرى. إن هذا العنوان ينكشف عن غنى إيحائى شديد، فكلمة «طردية» تشمل على ذخيرة وجدانية واشتقاقية ودلالية لا تتجه إلى الماضى فقط، من خلال إشارتها إلى نسب القصيدة، بل إلى الحاضر والمستقبل أيضاً. إن تفتيت كلمة «طردية» يظهر لنا ما تنطوى عليه، صرفياً، من تداعيات واشتقاقات، وبدائل تنمى جميعها، بالاتساق أو المخالفة، دلالة النص الكبرى: النفى، أو الإقصاء، أو الانفصال، وتمهد للمسار المقبل لهذه الدلالة. إن عنوان هذه القصيدة، بنية ومفهوماً، يمكن أن يقدم لنا حزمة من الدوال التى تخوم حول حقل دلالى واحد ذى هيمنة واضحة على النص. إن الحروف الأساسية لهذه الكلمة، كما يشير لسان العرب (١٥)، تقدم مجموعة من الكلمات والأفعال التى تفجر، بتجلياتها الصرفية والنحوية المختلفة، دلالة الطرد والنفى: طرد، طريدة، مطاردة، طراد. يقال إن الليل والنهار طريدان، أى أن كل واحد منهما طريد صاحبه. ويقال أيضاً: مر بنا يوم طريد أو طراد أى طويل، وهذه القصيدة تبدأ وتنتهى بهذا المعنى، اليوم أو النهار الذى استهلكته المشقة ومطاردة القطا دون طائل. ويقولون كذلك: بلد طراد، واسع يطرد فيه السراب، وقصيدة (طردية) تبدأ وتنتهى بالإشارة إلى البلد أيضاً، الذى ينفصل عنه الراوى ويكابد عنه النفى عنه وعناء الحنين إليه معاً. ويقال: جدول

مطر، أى سريع الجريان. وفى القصيدة يرتبط القطا بمسارب المياه كالزبد، والثرث يقول: إنه أدل من قطاة (١٦)، ذلك لأن القطاة ترد الماء ليلاً من الفلاة البعيدة. انفصال عن الفلاة وتوق إلى الماء. والمطاردة فى القتال: أن يطرد الفرسان بعضهم بعضاً، والقصيدة تجسد، بطريقة صارخة، هذا الطراد بين القطا والراوى بما فيه توثب، ومباهاة، وانكسار وانفصال الأجساد عن الرؤوس.

إن التوسع فى تفتيت عنوان القصيدة يكشف لنا عن كلمات أخرى ترتبط، بوشيجة ما مع الدلالات السابقة: إن الفعل (رد) يتصل بدلالة الإبعاد والطرود بعلاقة هى علاقة التضاد. كما أن كلمة (دبة) لا تبتعد كثيراً عن هذا الحقل الدلالي؛ فالدبة، كما هو معروف، تعنى، عبر سياق حضارى معين، ما يدفع لأهل القتل، وكأنها تدفع لقاء حرمانه من الحياة، أو مقابل إقصائه أو نفيه عنها.

ويمضى العنوان خطوة أبعد حين يقف هو، فى حضوره الحسى المثرى، تجسيدا آخر لهذا المفقود من الدلالات، فكلمة «طردية» تظهر عائمة فى بياض الصفحة لتشكل دليلاً جديداً على الطرد أو الإبعاد الذى سنجد فى مستويات القصيدة الأخرى تعزيزاً له. إن هذه الكلمة تقف وحيدة، عارية، لا تستند إلى سياق تعبيرى يشدها إليه، أى أنها لم تدخل فى نسيج لغوى ما: عبارة، أو جملة، ولم تندغم فى سياق من الفاعلية، أو المفعولية أو الإضافة. لقد ظلت مطرودة خارج أى جوار لفظى. كما أن وجودها نكرة يضعها فى السياق الدلالي ذاته؛ يضعها خارج التعريف والعهدية منفية عن علاقات الانتساب، عارية من التحديد والتعيين والألفة.

وهكذا ينهض عنوان القصيدة، ومنذ البداية، بوظيفة مهمة، تستبق مسار النص وتوحى بدلالته التى يتمركز حولها، ويحشد كيانه كله، صوراً وتركيباً وإيقاعاً، ليكشف عن تلك الدلالة وهى تبرعم على جسد النص، لا بوصفها معانى أو مفاهيم منفصلة عن الملفوظ، بل بوصفها مظهراً من مظاهر النص، وحضوره الفيزيائى على الورق.

- ٤ -

ولا يتوقف هذا الحشد من دلالات النفي أو الطرد أو الإقصاء على ما يشتمل عليه عنوان القصيدة من مخزون دلالي، فإن النص، بمجمله، يتكشف عن هذه البنية الدلالية المهيمنة. كما أن الكثير من صيغه التعبيرية، وصوره تضافر لتحقيق هذا الإفصاح عن الدلالة.

إن القصيدة تنامي تنامياً أخاذاً كاشفة عن بنيتها الدلالية وهي تشكل وتنتشر في نسيج النص وتجلياته الصورية والرمزية المختلفة. الصورة، في هذه القصيدة، ليست فضاءات تغذى نار الذاكرة بالتأجيج، بل هي تجليات نصية ترتبط بجسد القصيدة وتنبثق منه تلاحماً وانفصالاً :

هو الربيع كان، واليوم أحد

وليس في المدينة التي خلت

وفاح عطرها سوى،

قلت أصداد القطا

كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد

يحط في حلمي ويشدو

فإذا قمت شرد.

إن صورة المدينة التي خلت تشتمل، ضمناً، على دلالة الطرد والإبعاد؛ فهي ليست أهلة، مدينة غادرها سكانها (في هذا اليوم من أيام الربيع على الأقل) كما أن عبارة «فاح عطرها» تشي هي الأخرى بدلالة النبذ أو الدفع إلى الخارج. ولو تأملنا صورة الذات الفاعلة في القصيدة من خلال أداة الاستثناء «سوى» لاكتشفنا أنها تختزن دلالة الإقصاء والانعزال أيضاً. إنه وحده ليس هناك من أحد سواء، مبعد عن المحيط الإنساني الذي كان منخرطاً فيه. أما صورة القطا فتعكس، بطريقة شديدة الحيوية، دلالة الانفصال والنأي والابتعاد من بلد إلى آخر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى البيتين الأخيرين من المقطع السابق؛ فالقطا الذي كان يحط في حلم الراوي صورة منفصلة عن منطق الحياة وحقائقها، مثلها في ذلك مثل الحلم الذي يشتمل على دلالة الانقطاع

عن الواقع والانفصال عن وهج الوعي. إنها صورة للعبور من الحسى إلى المجرد، وبذلك ترتبط بدلالة الانفصال بواقع التناقض؛ فالعبور صلة بين منفصلين أو أكثر، لكنه يظل ضمن الحقل الدلالي للقطيعة.

وتمضي صور القصيدة في تناميها لتؤكد تلك الدلالة المهيمنة على نسيج الصور وفضاءاتها. إن صورة الراوي وهو يحمل قوسه متوغلاً «بعيداً في النهار المبتعد» صورة شديدة التأثير في تعميق البؤرة الدلالية للقصيدة : الراوي يتوغل بعيداً في بحثه عن القطا، في نهار مبتعد هو الآخر، انفصال عن الزمان والمكان معاً: الراوي ينفصل عن المكان في اندفاعه صوب المجهول، كما أن النهار يقطع صلته بذاته متجهاً إلى القصي البعيد. وحين نتأمل المقطع التالي :

حتى تشمعت احتراق الوقت في العشب،

ولاح لي بريق يرتعد.

نلمح، مرة أخرى، صورة التفتيت والانفصال والتنافر، لا على مستوى الخارج المحيط بالراوي فقط، بل في كيان الراوي نفسه. إنه يتمزق بين قطبين : أرضي وسماوي، بين وقت يحترق في العشب وبرق يرتعد. إنه مخترق حتى على مستوى الوعي بما يحيطه، فهو يتشمم (بأنفه) رائحة الوقت المحترق، بينما يلوح (لعينه) برق مقبلاً كالرعد : حاسة على الأرض وحاسة على السماء.

والقصيدة لا تكتفي، في تأكيد بنيتها الدلالية، بصور النفي والنبذ والإزاحة فقط، بل تزيد توتراً ونضارة بالصور المضادة: الدلالة لاتنبثق، إذن، من صور تزيينية بيانية تتجه اتجاهاً خطياً صوب معنى ما. بل تتشكل من ضفيرة من التضادات في نسيج الحركة الواحدة صعوداً وهبوطاً، جيئة وذهاباً، دون أن تظمئن إلى وجهة بذاتها.

وربما كانت حزمة الصور الخاصة بالمواجهة بين الراوي والقطا دليلاً شديداً البروز للبرهنة على عنصر التضاد والتنافر في حركة الانفصال أو التباعد ذاتها؛ فالقطا لا يستسلم إلى الانحلال كما ينحل اللؤلؤ، بل ينحل ثم يتعقد. وهو حين يقترب لا يكون اقترابه اتجاهاً إلى ملاذ نهائي بل

مثيراً أفقاً من الالتباس اللزيد بين الحلم والواقع، بين صلادة المرجع وخفة المجاز .

- ٥ -

تتوزع قصيدة «طردية» على سبع حركات تتضافر، جميعاً، لتصل، في النهاية، إلى تجسيد دلالة النص على مستوى آخر هو المستوى التركيبي: ترتيب الوحدات أو الجمل ابتداء من حدها الأدنى وصولاً إلى مستواها المركب.

وأنا هنا لا أقسم هذا النص إلى حركات محتكماً إلى المفهوم النحوي للجملة، أي اشتغالها على كلمتين أو أكثر ودلالاتها على معنى مفيد. إن التقسيم يستند، عوضاً عن ذلك، إلى ما تسمى الجملة الواحدة، أو الجمل متعاضدة، إلى تجسيده في وحدة دلالية أو نفسية أو بيانية. لذلك، فالحركة قد تكون جملة بسيطة أو مركبة، وقد تكون مجموعة من الجمل، شريطة أن تفلح هذه الجمل في رسم مفصل من مفاصل النص، في حركته أو بنائه، بشكل موجة تمهد لتموجات النص الأخرى أو تنبثق منها في نسج مائج بالدلالة .

تجسد الحركة الأولى من القصيدة بعداً زمانياً صارماً :

هو الربيع كان، واليوم أحد

وليس في المدينة التي خلت

وفاح عطرها سوى.

من خلال تحديدها للفصل واليوم وزمن الحدث، هذا أولاً. أما ثانياً فإن القصيدة تشير إلى المكان بطريقة حادة: إنه المدينة . مفتتح النص، إذن، يحدد ومنذ البدء طريقاً ينساب فيه، كأنه يحدد، ومنذ البداية أيضاً، نسب القصيدة أو قرابتها السردية حيث يشكل المكان والزمان (الماضي تحديداً) جزءاً من عناصر النص السردى عموماً، وفضاء تحتدم فيه الأحداث أو الأهواء أو الأفكار وتتصادم. إضافة إلى ذلك، فإن هذه الحركة تشتمل على فعلين يشيران إشارة واضحة إلى دلالة القصيدة في اتجاهها الكلي؛ أعني الفعل «خلت» والفعل «فاح»، وكلاهما يتضمن معنى الإقصاء والتبذ والابتعاد.

ليسترجع «صورته من البدن». أي أن حركة الاقتراب تضمر، في ثناياها، حركة نقيضة هي حركة العودة، والالتزام بعد التشتت . كما أن حركة السقوط « مساقطاً كأنما على يدي» ليست سقوطاً محضاً . إنها تتجه من الأعلى إلى الأدنى، لكنها لا تكتمل أو تتوازن إلا بالحركة النقيضة «وصاعداً بلا جسد»، بالانفصال المتجه اتجاهها معاكساً : من الأدنى إلى الأعلى هذه المرة. وهكذا تكون حركة القفا ذبذبة معذبة بين الهنا الأرضي، والهنالك السماوي .

واللافت للنظر أن اسم الفاعل جاء على شكل يخالف الصياغة الشائعة: « مساقطاً» لا «متساقطاً»، أي إسقاط حرف التاء ونفيه عن بنية الكلمة لتكون معادلاً مرئياً للدلالة المبتغاة: الإقصاء والتبذ والقطيعة . من ناحية أخرى، فإن حركة السقوط لا تصل إلى نهايتها تماماً؛ فهي ليست اتجاهها صارخاً بين علو محض وهبوط تام، بل سقوط ينثلم قبل الوصول إلى نهايته « كأنما على يدي »، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الصعود، فهو غير مكتمل أيضاً. إنه صعود مبتور؛ فالقفا صاعد « بلا جسد » .

وتصل صورة هذه الحركة المتنافرة أقصى مداها في المقطع الأخير، فالتصويب الذي استغرق النهار كله لم يسفر عن شيء . كما أن عدو الراوى يتم في حيز لا يمكن إنجاز هذا الفعل خلاله :

عدوت بين الماء والغيمة،

بين الحلم واليقظة.

إن الذات الفاعلة هنا هي ذات مسلوكة « الرشد»، والشئ الذي تجدر ملاحظته أن صورة الراوى الذي كان عرضة للانشطار والتفتت صارت هنا قادرة على فعل ما لا يمكن فعله، والدخول في ما لا يمكن الدخول في ثناياه. إنها الآن مصدر للخارق من الأفعال والأنشطة، لكن هذه الأفعال، وانسجاماً مع جوهر التضاد، تظل مقموعة بقوة ما، ونتيجة لذلك لا تصل إلا إلى خاتمة مشروخة :

ومذ خرجت من بلادى

لم أعد.

ليس هناك في المدينة الخالية غير الراوى وحده، منفياً خارج الكل البشرى الذى كان يملأ المدينة، ويسد شرايينها بالدفع والضجيج. أما الفعل « فاح » فيتضمن، هو الآخر، حركة الطرد أو الإقصاء. وبهذين الفعلين يختار النص مجراه الدلالى القائم على دلالة النفى وتنظيياتها. ومع أن هذه الحركة تشتمل على فعلين إلا أنهما فعلاّن يخلوان من العنف أو الفاعلية الشديدة، كما أن الاسمىة هى التى تطفى على جملتها الافتتاحية.

في الحركة الثانية من القصيدة لا نجد غير بيت واحد :

«قلت أصطاد القطا».

وأول ما نلاحظه على هذه الجملة / البيت / الحركة أن الفعل فيها ليس حركياً، بل لسانى، لكنه يكشف عن حركة الداخلى ومخزون النوايا، فهو يعلن عن نية الراوى فى الخروج إلى الصيد، وهو فعل لا يتوجه إلى أحد خارجى. إنه لا يخاطب أحداً، بل هو نشاط ينطلق من الذات ويتوجه إليها، ليشكل نقطة تحول من السكون الخارجى، الذى يكاد يكون تاماً فى الحركة الأولى، إلى موجة داخلية تندلع فى إطار اللغة لا فى الخارج المكانى. وبذلك تنجح هذه الحركة فى الربط بين الحركة الأولى، حيث سكون الخارج وترتيب ميدان الأفعال السردية المقبلة، إلى إعلان الراوى عن طبيعة ما سيفعله والذى يشكل، كما سنرى، الحركة المهمنية دلاليّاً، وسردياً على مبنى القصيدة وتركيبها. من جهة أخرى، فإن القطا سيظهر، منذ الآن، محلقاً فى فضاء النص.

وإذا كان القطا يظهر، فى الحركة السابقة هدفاً للصيد، ومتلقياً لتأثير الفعل، فإنه يسيطر على مساحة الحركة الثالثة من القصيدة :

كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد

يحط فى حلمى ويشدو

فإذا قمت شرد.

إن القطا، هنا، لا يبدو، من خلال فاعليته، قطاً حقيقياً، بل هو قطا رمزى، يندفع محلقاً من غيم الخيلة إلى نهار الورق،

وإلا كيف يتجانس، فعلياً ودلاليّاً، خروج الراوى إلى اصطيد القطا وملاحقة القطا له، فى اللحظة ذاتها. من الواضح، هنا، أن القطا يحوم فى فضاء رمزى تسهم فى نسجه صورة القطا وهو يحط ويشدو فى حلم الراوى، وشروده منه لحظة أن يقوم : شبكة من الأفعال التى لا يحكمها إلا منطق الحلم والشعر والتوهم الجميل. إن هذه الحركة تضع بين يدى المتلقى إشارات واضحة تنحرف بقراءته من مسارها الحرفى، المثقل بركام العرف والعادة، لتطلقها فى فضاء أشد ثراء، هو فضاء الرمز.

أما الحركة الرابعة، فتفصح عن فاعليتها بطريقة أشد نصاعة من خلال مجموعة من الأفعال التى تنطوى على شحنة حركية عميقة :

حملت قورسى، وتوغلت بعيداً فى النهار المبتعد

أبحث عن طير القطا

حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب،

ولاح لى بريق يرتعد.

الراوى، فى هذه الأبيات، متضمن داخل النص، وجزء من حركته. وهو يسند إلى ذاته فاعلية هذا المقطع كله. إن الأفعال جميعها مسندة إلى الراوى: حملت، توغلت، أبحث، تشممت. وحتى الفعل « لاح »، وعلى الرغم من عودته نحويّاً إلى البرق، فإنه ينتمى نفسياً ومنطقيّاً إلى الراوى بترجيح نصى هو شبه الجملة « لى »، فالراوى هو الذى رأى البرق، وهو، إضافة إلى ذلك، عنصر أساسى من عناصر السرد وشخصية من شخصياته؛ لأن السرد، هنا، ليس سرداً موضوعياً بل هو سرد ذاتى يندرج الراوى فى مكوناته السردية. وقد يخيل إلينا، للوهلة الأولى، أن فاعلية الراوى، فى هذا المقطع، سترشحه لاحقاً ليكون فاعل هذه القصيدة أو بطلها، لكننا سرعان ما نكتشف أن ذلك بعض من إيهامات النص التى تطفو متألقة على سطحه.

وتتسم هذه الحركة، أيضاً، بعنف فاعليتها. إن معظم الأفعال وأسماء الفعل فيها تنتمى إلى حقل الأفعال المزيدة أو المشددة: توغلت، تشممت، يرتعد، وكذلك اسم الفاعل

من أفعال مزيدة أو مضعفة، كما أن اسم الفاعل، كما هو معروف، يعمل عمل فعله ويحمل، بالتالي، ما فيه من قوة .

والملاحظ، في هذا المقطع، أن حركة القطا ليست حركة مناسبة، رخيية، متجانسة أو في اتجاه واحد. بل تشتمل، ضمناً وبشكل عنيف، على عنصر التضاد : الانحلال والانمقاد، الصعود والترسب، التشتت والالتصام. وواضح أن فاعلية القطا تتسع، هنا، اتساعاً كبيراً يعكس هيمنة القطا، فيزيائياً وسردياً ودلالياً، على فضاء النص وتركيبه .

تشكل الحركة السادسة، في هذه القصيدة، من فضاء أبيض هو الوحيد في النص كله؛ فقد كان نص القصيدة، حتى هذه اللحظة، مترابطاً ومتصلاً ببعضه. كان مطرداً (قراءة أخرى تربط طبيعة النص بعنوانه) ليس من ملفوظ لسانی هنا، بل مساحة من الكلام المغيب، أو المسكوت عنه. دلالة ما، ذائبة في بياض غامر، ودوافع تتخفى وراء البياض هذا وتدفع به إلى الانبثاق من هذا الموضع بالذات .

لا حظنا، في المقطع السابق لفسحة البياض، أن الحركة انتهت بصعود القطا دونما جسد، وهي إشارة يصعب فهمها فهماً واقعياً يستند إلى منطق العالم ومعرفتنا بالحياة. إنها شحنة من الشراء الرمزي الذي يتطلب منا الانغمار في النص ومطاردة منظوياته البعيدة. فسحة البياض، هنا، إذن هي فاصل بين حركتين تتميزان، تميزاً شديداً، وهي بياض النهار العاري الذي انقضى في مطاردة القطا دون جدوى .

في المقطع الأخير، الذي يشكل الحركة السابعة من هذه القصيدة، ينقش غيم النص عن خاتمة شعرية تظل، رغم وضوح تركيبها، حافلة بالحيرة والتعدد اللذين :

صوبت نحوه نهاري كله

ولم أصدِّ

عدوت بين الماء والغيمة.

بين الحلم واليقظة، مسلوب الرشد

ومذ خرجت من بلاد ،

لم أعد .

(المبتعد) والمصدر (احتراق) فإنهما مشتقان، على التوالي، من فعلين مزيدين هما (ابتعد، احترق). وما يعمق إحساسنا، أكثر، بقوة الحركة وشدتها في هذا المقطع ليس تضعيف الأفعال أو زيادتها فقط، بل استخدام الحرف «حتى» الذي يفيد الغاية في الزيادة أو النقص كما يقول النحويون: لقد طال البحث عن طير القطا، بكثافة موجهة، إلى أن فاحت رائحة الوقت وهو يحترق في ثنايا العشب. ويتميز هذا المقطع/ الحركة، فيزيائياً، باحتلاله فضاء ورقياً أوسع من المقاطع السابقة؛ أي أن نموه لا يتم على المستوى الدلالي والتركيبى فقط بل على مستوى الاتساع والتمدد، فيزيائياً، في فضاء النص .

إضافة إلى ذلك، فإن كثافة هذا المقطع تتضح على مستوى آخر؛ فلو تأملنا البيت الأول منه مثلاً لوجدنا أن دلالة النأي أو الابتعاد لا يعكسها الفعل المضعف «توغلت» فقط، بل اسم المصدر «بعيدا»، واسم الفاعل «المبتعد» أيضاً: تجليات صرفية ثلاثة تتعاضد لإبراز دلالة هذا المقطع بطريقة أخاذة .

وما إن تبدأ الحركة الخامسة حتى يهيمن القطا على فضاء المقطع هيمنة كاملة :

كان القطا ينحل كاللؤلؤ في السماء ثم ينعقد

مقترباً، مسترجعاً صورته من البدد

مساقطاً كأنما على يدي

مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد

وصاعداً بلا جسد.

وعلى الرغم من أن هذا المقطع يبدأ بجملته اسمية، وأن عدد الأفعال فيه محدود؛ إذ لا يتجاوز الفعلين (ينحل، ينعقد) إلا أنه يكتظ بحركة ضاحجة حتى الكلمة الأخيرة. ويقف القطا، وليس الراوي، مصدراً لكل ما في هذه الأبيات من فاعلية .

وقد أسهم الاستخدام الكثيف لاسم الفاعل في شحن المقطع بالحركة والرفيف: مقترباً، مسترجعاً، مساقطاً، مرفرفاً، وصاعداً. إن هذه الأسماء، عدا الاسم الأخير منها، مشتقة

يبدأ المقطع بجملة فعلية تنبثق من بياض الحركة السابقة، وكأنها تجسد لنا الزمن القاحل الذي يفصل بين صعود القطا دونما جسد، وانقضاء النهار كله في المطاردة المخفية. ورغم أن هذا المقطع يشتمل على خمسة أفعال تسند كلها إلى ذات واحدة، هي الراوى، إلا أن الراوى يظل، دلاليًا ونفسيًا، هو ضحية تلك المطاردة، أما طائر القطا فقد فرّ من نسيج النص باستثناء إشارة واحدة إليه تتمثل في الضمير العائد إلى القطا في كلمة (نحوه). وتعالى قوة الإحساس بالخيبة عبر عناصر التضاد الأخرى : صوبت : لم أصد، الحلم : اليقظة، العدو : فقدان الرشد. كذلك فإن ما يكثف من مناخ الإخفاق هذا احتمال النص، وللمرة الأولى، على فعلين منفيين مجزومين لم أصد، لم أعد .

- ٦ -

تحتفظ هذه القصيدة بما يشدها، عروضياً، إلى الطرديات القديمة؛ أعنى البحر الشعري؛ فهي شأنها شأن القصائد الطردية عموماً تستند إلى تفعيلة الرجز : مستفعلن^(١٧)، وتتفاوت ورود هذه التفعيلة في أسطر القصيدة تفاوتاً كبيراً، من مرتين كما في البيت السادس عشر (وصاعداً)، إلى إحدى عشرة مرة كما في الجملة الثانية التي تندفق بفعل التدوير مستغرقة أربعة أسطر من القصيدة .

وهذا التباين في تكرار التفعيلة لا يأتي اعتباطاً، بل هو تجسيد لكثافة الدلالة، وفيض الداخل. إنه إفصاح فيزيائي مرثى عن شحنة داخلية؛ أى أن الفضاء الذي يملؤه البيت أو السطر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة تلك الفورة الداخلية التي تستدعى فضاء يلائم ما فيها من امتداد، وبترو وتشتبكات. إن البيت : «وصاعداً بلا جسد» لم يستغرق إلا تفعيلتين كما أشرت؛ لأن دلالة لا تتطلب الامتداد أو التراخي، بل القطع، والبت، والصعود الحاد. لذلك لم يشغل أكثر من هذا الفضاء المحدود .

ومما يلفت النظر أيضاً أن هذا البيت يعكس، تركيبياً وموسيقياً، شحنته الدلالية: أى انفصال القطا عن جسده؛ فالتفعيلتان لا تخترقان جسد البيت، أو تشتبكان بكلماته اشتباكاً عشوائياً، وإنما تستقل كل واحدة منهما بجزء من

البيت؛ أى أنهما تشطران بنيته إلى نصفين (وصاعداً - مستفعلن، بلا جسد = مستفعلن) وكأنهما يحكيان انشطار القطا وهو يتجه إلى الأعلى مخلقاً كيانه المادى يتهاوى على الأرض .

أما المقطع الثانى فيتكشف عن دلالة مغايرة إلى حد ما، تقوم لا على الانشطار والبت كما فى البيت السابق، بل على الاتساع والخلو والتباعد. وقد تجسدت هذه الدلالة، حسيًا، فى فضاء ممتد، يغمر أربعة أسطر تمثل، إيقاعياً، تكرار مستفعلن إحدى عشرة مرة؛ أى أن دلالة الامتداد والفراغ - التى تتجسد فى خلو المدينة من الناس، وفوح العطر، وانتقال القطا من بلد إلى آخر - تطلبت معادلاً تركيبياً وإيقاعياً يفسح لتلك الدلالة فضاء مكانياً مناسباً .

وقد لعب نظام التقفية دوراً بارعاً فى التعبير، إيقاعياً، عن دلالة القصيدة التى تقوم، كما أشرت أكثر من مرة، على بنية النبذ، والطرء، والإقصاء. لكننا، حين نتأمل هذا النظام التقفوى، سيتكشف لنا جانب آخر من جوانب القصيدة يعاكس، إيقاعياً، بنية الدلالة ويعارضها . إن نظام القافية الذى يتعارض، ظاهرياً وللوهلة الأولى على الأقل، مع تركيب هذه القصيدة سيعمق وبطريقة فذة دلالة النص حين يجعل منها دلالة مركبة، ديناميكية، تقوم على السلب والإيجاب، والتثبت والابتعاد . وهكذا، فإن قصيدة «طردية» لا تقول دلالتها، بليوننة ويسر، بل تنطوى، وبخفاء محجب، على دلالة مركبة : تندفع وتراجع، تنفصل وتثبت، دون أن تسلم أمرها إلى أفق بعينه، وتسعى إلى بلوغه باتجاه خطى مباشر تماماً .

ومع أن أبيات القصيدة تتفاوت فى الطول تفاوتاً شديداً، إلا أنها محكومة بقافية واحدة هى قافية الدال الساكنة. ومن الواضح تماماً أن السكون يترك فى النفس إحساساً بالتراخي والافتقار إلى الفاعلية. إلا أن حرف الدال، كبنية صوتية، يحتشد بمعنى الانحباس والتفجير معاً، فهو صوت انفجارى لا يتم النطق به إلا بالتصاق مقدمة اللسان بالثة والأسنان العليا التصاقاً يكبح مرور الهواء، كما يقول علماء الصوتيات، ويظل نطق هذا الحرف ناقصاً إلى أن يندفع

حركة الحرف الذي يسبق الدال، والذي يتكرر ثلاث مرات في هذا المقطع، بين الجبر، والفتح، والضم، الأمر الذي خلخل الكثافة الصوتية للدال ودفع بها إلى الوهن والذبول، وبذلك فإن المقطع الأخير من القصيدة تجسّد لنهايتها المحكومة بالإخفاق.

- ٧ -

تفصح هذه القصيدة، كما نكشف عن ذلك مستوياتها السردية والإيقاعية والتركيبية، عن بنية النفي والنبد والإبعاد، وهي بنية دلالية مهيمنة تتضافر عناصر النص جميعاً للكشف عنها، أي أن دلالة القصيدة، هنا، لا ترتبط بالملفوظ اللساني وحده، بل ترشح من خلال عناصر أخرى كالإيقاع، وكتلة النص، وبنية السرد، وفسح البياض.

إن هذه الدلالة، في اشتباكها بنسيج النص وإيقاعاته وفضاءاته، تتميز بتعقيدها وتقاطعها؛ فهي لا تتجه صوب أفق نهائي بذاته اتجاهاً أحادياً، دونما التواءات، بل يتصف مسارها بالتمرج، والتشابك، والتضاد؛ أي أن دلالة النفي والإقصاء هنا ليست دلالة نهائية أو مؤكدة تماماً، رغم هيمنتها على هذا النص البارع. إنها دلالة تشتمل على الضد والنقيض، ويقوم جوهرها على التمزق الداخلي ويستند إلى التضاد الذاتي. وبذلك فهي دلالة ديناميكية، فوّارة بالتوتر والتشابك.

تتقاسم حركة القصيدة شخصيتان أساسيتان: القطا وسارد الحكاية، وهاتان الشخصيتان تجسّدان أيضاً دلالة التمزق والإقصاء والتباعد؛ فأحدهما أَرْضِي إنساني، والآخر فضائي علوي. ومن الملاحظ أن القطا يخلق في فضاء النص وحيداً، إذ إن الإشارات إليه تتم، دائماً، باعتباره مفرداً، مع أن لفظ القطا لا يدل على المفرد بل على الجمع. وبذلك فإن استخدام القطا بدلالة الأفراد هو عزل له عن سربه، ونأى به عن مجتمعه^(١٨). وهكذا يتجلى أماننا، ثانية، تجسّد آخر من تجسيدات النفي، والنبد، والإقصاء.

ومن ناحية أخرى، فإننا حين نتأمل كلمة القطا نجد أنها مشحونة بالتداعيات والتفجرات الوجدانية. إن القطا وهو يلمس ماء الذاكرة فكأنما يندفع إلينا من رماد قراءتنا المنسية

الهواء المحبوس إلى الخارج؛ أي أنه حرف يحكي بشحته الصوتية، بنية التضاد: الغلق والانفتاح، الانجاس والتحرر.

وهكذا نرى أن هذه القافية قد أحاطت القصيدة بسياج صوتي، ومنعت دلالتها من الاندفاع اندفاعاً لينا، في اتجاه واحد، أي أنها شكلت حاجزاً إيقاعياً ترتطم به حركة الدلالة في تموجها العنيف المتشظى لتهدأ، ثم تواصل تصاعدها مرة أخرى.

من جانب آخر، تسهم حركة الحرف السابق لحرف الدال، أو ما يسميه العروضيون حركة التوجيه، في توزيع كتلة النص الشعري إلى مجموعات أربع. وتشكل هذه المجموعات كأنساق حيث يندغم حرف الروي والحرف السابق له ليشكلا دفقة صوتية تكثف من حضور القافية، هذا أولاً. ويختص كل نسق، ثانياً، في احتضان مجموعة من الأبيات ليغلفها بشفاف صوتي يمنع انكسارها إلى الخارج، ويحول دون انفلات دلالتها المحتبسة القلقة والشديدة التوتر.

نمتد المجموعة الأولى من البيت الأول إلى السابع، ويحكمها الحرف المفتوح قبل القافية أو الروي: (أحد - شرد) أما المجموعة الثانية فمن البيت الثامن إلى البيت الثاني عشر وتتغير فيها حركة التوجيه إلى الكسرة: (المبتعد - ينعقد). وتعود حركة الفتح ثانية في المجموعة الثالثة، من البيت الثالث عشر إلى البيت السادس عشر: (البدد - جسد)، وكأن هذه العودة إلى حركة البداية إشارة إلى إحكام الدائرة التقفوية وعودتها إلى النقطة الأولى لتحضن التموج الدلالي والتركيبى للقصيدة تاركة المجموعة الرابعة أو المقطع الأخير خارج هذه الدائرة التقفوية المقفلة.

في المجموعات الثلاث السابقة من أبيات القصيدة شكلت حركة حرف الدال وحركة التوجيه؛ أي الحرف السابق للقافية، كلتاهما نسقاً إيقاعياً كان يعزل تلك المجموعات، ويوشبها بزر كشة إيقاعية متميزة. ولم يشذ عن هذه الخاصية غير المقطع الأخير، أي المجموعة الرابعة، فقد ظل هذا المقطع عائماً خارج أي نسق من الأنساق التي حكمت، إيقاعياً، حركة المقاطع السابقة. لقد تذبذبت

ساحباً معه الكثير من الظلال المشتعلة والإماضات الملتاعة؛ فالقطا كلمة ذات غنى سيميائية كبير^(١٩). وشعرنا القديم يمدنا بذخيرة غنية من تداعيات هذه الكلمة وأصدائها التي ترتبط بالمرأة والطمأنينة وتكتنز بدلالات الحنين والانقطاع.

ما الذى يسعى هذا النص إلى تجسيده أو الإفصاح عنه؟

لاشك أننى لا أنقب، هنا، عن مجرى يتدفق بين النص ومرجع خارجى ما؛ إذ من السهل تماماً أن نبحث عن شظايا من حياة كاتب النص وهي تنعكس فى ماء القصيدة أو مراياها الماكرة. لكن ذلك سيلقى بنا فى أرض بعيدة عن النص، ليس فيها غير رائحة الوثيقة الحياتية، أو التاريخ الشخصى.

يبدو أن الطريق الأفضل للوصول إلى حقيقة نص ما، هو أن نسلم مع رودى^(٢٠) حين يشير إلى أن الكاتب يتخفى، دائماً، وراء قناع ما، ولا وجدنا أنفسنا ننقب فى بقعة، تقع خارج النقد، أو وراءه تماماً.

من يطارد من فى هذا النص؟

قد يكون الإنسان مطلقاً، أو المثقف تحديداً، أو الشاعر بشكل أخص وهو ينهمك فى هذا الاشتباك الأزلى مع حلمه أو غوايته. ربما هو آدم، الكامن فى كل منا، حين ينفلت من عبء الجنة منخرطاً فى حرية وهمه أو ضياعه، مقترفاً لذة المعصية التى تقوده، أو يقودها، صوب تجربة كيانية حافلة بالتشتت والأحلام المحضة، أو السعى الذى لا يتوج، أبداً، إلا بالأسى وعدم الاكتمال.

الهوامش :

١ - روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤، ص ١٨٩ .

٢ - انظر : Cleanth brooks and R.P. Warren, Understanding Poetry, Fourth Ed. New York, 1976, p. 21.

٣ - حاتم الصكر، مالا تجده العفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت ٩٩٣، ص ٧٢.

طردية

- ١ - هو الربيع كان، واليوم أحد
- ٢ - وليس فى المدينة التى خلت
- ٣ - وفاح عطرها سوى،
- ٤ - قلتُ أصطارُ القطا .
- ٥ - كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد
- ٦ - يحط فى حلمى ويشدو .
- ٧ - فإذا قمتُ شردُ
- ٨ - حملتُ قوسى، وتوغلتُ بعيداً فى النهار المبتعد
- ٩ - أبحث عن طير القطا
- ١٠ - حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب،
- ١١ - ولاح لى بريق يرتعد
- ١٢ - كان القطا ينحل كاللؤلؤ فى السماء ثم ينعقد
- ١٣ - مقترباً، مسترجعاً صورته من البدد
- ١٤ - مساقطاً كأنما على يدى،
- ١٥ - مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد
- ١٦ - وصاعداً بلا جسد
- ١٧ - صوبت نحوه نهارى كله
- ١٨ - ولم أصدُ
- ١٩ - عدوت بين الماء والغيمة،
- ٢٠ - بين الحلم واليقظة، مسلوب الرشد
- ٢١ - ومذ خرجت من بلادى
- ٢٢ - لم أعد!

٤ - انظر: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, enlarged edition, Edited by: Alex Preminger, Macmillan press, London, 1979, p. 550.

٥ - انظر : Cleanth brooks, Ibid, p. 23.

٦ - كمال أبو ديب، فى الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٧، ص ١٣٦

- ٧ - محمد جمال باروت، الحداثة الأولى: دراسة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ١٩٩١، ص ٢٠٤.
- ٨ - سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أمانا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣، ص ٢٣٠.
- ٩ - اعتمدت نصاً لهذه القصيدة، بخط الشاعر، منشوراً في دورية أسبانية تعنى بالشعر العربي. Tiempo De Poesia Arabe No 33-34, 1994.
- ١٠ - مجدى وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤، ص ٢٣٦.
- ١١ - لمزيد من التفاصيل عن قصيدة الصيد أو الطرديات، دلالة وتركيباً وإيقاعاً. انظر: دراسة Jaroslav Stetkevych عن الصيد في الشعر العربي، المنشورة في: Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature, edite by: J/R. Smart, Curzon Press, 1996 - pp. 102- 118.
- ١٢ - روبرت شولز، المصدر نفسه، ص ١٨٩.
- ١٣ - كمال أبوديب، البنية والرويا: التجسيد الأيقوني، الأعلام، العدد ٤ - ٥، ١٩٨٧، ص ٥.
- ١٤ - على جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري: دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠، ص ١٤٦.
- ١٥ - لسان العرب المحيط، تحقيق وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، المجلد ٢، بيروت، د.ت، مادة «طرده».
- ١٦ - لسان العرب المحيط، المجلد ٢، مادة «قطا».
- ١٧ - انظر: Jaroslav Stetkevych, Ibid, p. 115.
- ١٨ - يبدو أن العلوى الشعرية لهذا النص قد سرت إلى أنا أيضاً، فهذا أنا استخدم كلمة «القطا» في هذا البحث للدلالة على المفرد، كما فعل الشاعر في قصيدته تماماً، لا للدلالة على الجمع.
- ١٩ - انظر: Jaroslav Stetkevych, Ibid, p. 112.
- ٢٠ - انظر: Allan Rodway, The Craft of Criticism, Cambridge University, 1982, pp. 44 - 45.



رصاصة زينون

تأملات حول قصيدة اغتيال

حسن طلب*

تمثل قصيدة «اغتيال»، فى رأى، إحدى العلامات المضيفة الكبرى فى تجربة أحمد عبدالمعطى حجازى الشعرية، لا باعتبارها واحدة من فرائد هذه التجربة وخزائنها فحسب، ولا حتى باعتبارها مجرد واحدة من الخوالب فى تراثنا الشعرى المعاصر، ولكن - وهذا هو الأهم - باعتبارها قصيدة كاشفة، بالمعنى الذى يمكننا إلى حد كبير من قراءة تجربة حجازى على ضوءها، إذا ما استطعنا بالطبع أن نقرأها القراءة التى ننفذ منها إلى ما وراء السطح.

كنت قد قرأت القصيدة للمرة الأولى فى مجلة (الشعر) التى رأس تحريرها صلاح عبدالصبور، وأصدر منها عددا يتيما عام ١٩٧٢؛ وكانت فى العدد إلى جوار قصيدة «اغتيال» قصيدة أخرى مهمة لصلاح عبدالصبور هى «توافقات» التى ظلت من أحب أعماله إلى نفسى، فاحتلت

* شاعر وناقد مصرى، نائب رئيس تحرير مجلة (إبداع).

عندى من شعر عبدالصبور ما احتلته «اغتيال» من شعر حجازى؛ ولم يكن إعجابى بهاتين القصيدتين راجعا فحسب إلى إحكامهما الفنى المرهف وبنائهما اللغوى المتقن، مع أن إحكام البناء فيهما يستحق الإعجاب بالفعل، ولكنه كان راجعا إلى التجربة الوجودية الحية التى شكلت بأحاسيسها الفياضة وإيقاعها المركب العميق، مادة هذا البناء الخارجى المتقن؛ وإنه من المقيّد هنا أن نتذكر ما قيل من أن البناء الخارجى ليس كافياً، فالجسم الميت قد يكون تام التكوين الخارجى، ولكنه مع ذلك ميت^(١).

ويحسن بنا، قبل أن نشرع فى قراءة القصيدة، أن نتوقف لنطالعها كاملة، حيث نثبت نصها فى نهاية المقال. كتبت قصيدة «اغتيال» على إثر حادثة حقيقية، فقد اغتيل وصفى التل رئيس الوزراء الأردنى أمام بهو فندق شيراتون بالقاهرة على يد أحد الفلسطينيين عام ١٩٧١؛ وقد يوحى ذلك إلى القارئ بأنه أمام قصيدة من قصائد «المناسبات»، غير

أن قراءتنا القصيدة تعلمنا كيف يمكن لأي عمل فني كبير أن يتخذ من «المناسبة» أو الحادثة الواقعية نقطة انطلاق إلى آفاق وجودية وفلسفية قد لا تمت إلى هذه الحادثة بصلة مباشرة أو حتى غير مباشرة. والحق إن الأعمال الأدبية والفنية الكبرى في التاريخ الإنساني هي في الغالب تلك التي نجحت في أن تعلق على المناسبات التي أثارها واستطاعت أن تتجاوزها إلى ما ينسبنا «المناسبة» نفسها، أو على الأقل يظهرنا على تفاهتها، بالقياس إلى العالم الجديد الغني الذي يتكشف أمامنا بالتدريج؛ وقصيدة «اغتيال» ينطبق عليها هذا الوصف لأسباب كثيرة من أهمها أننا لا نصادف فيها أي تحديد من أي نوع لشخصية الفدائي الفلسطيني الذي نفذ عملية الاغتيال، ولا لشخصية المسؤول الأردني الذي اغتيل، وكل ما نصادفه هو القاتل وضحيته، بعد أن تم تجريد الطرفين من علائقهما الظرفية، كي لا يتبقى في النهاية إلا الجوهر الإنساني وحده، في مواجهة درامية يخيم عليها شبح الموت، ويمتحن فيها هذا الجوهر الإنساني ذاته امتحانا عصياً لا تزيد مدته عن اللحظة البينية الخاطفة المتوترة التي تعقب الضغط على الزناد من قبل القاتل، وتسبق استقرار الرصاص في لحم الضحية.

نحن، إذن، أمام مشهد قتل، وبالتحديد أمام مشهد اغتيال، وهذا المشهد الدموي يتكرر في شعر حجازي، فنطالع مثلاً في قصيدة «جرينكا»:

... ..

والرئيس الاشتراكي على سجادة البهو

بنظارته، شيخ وحيد،

هجرت هيبه المنصب

والحراس قتلى حوله

والدم مازال طرياً

وجنود الانقلاب الجامدو الأوجه

يلقون على جثته القبض،

ويصطفون كالأعمدة الجوفاء في البهو

ولن تمضي سوى بضعة أيام

وتأتى فرق التنظيف كي تغسل هذا الدم بالماء،

وتمحو من على الجدران آثار الدخان. (٢)

وربما نكون قد ضلنا الطريق لو أننا سمحنا لأنفسنا بأن نساق وراء إغراء هذا المشهد الدموي الفاجع المتكرر، لنبحث

له عن تفسير مقبول - أو غير مقبول - في شعر حجازي، فالطرق السهلة المعبدة ليست بالضرورة هي التي تفضي دائماً إلى الغايات المنشودة؛ ولعلنا لو جربنا طرقاً أخرى وعرة أو غير مألوفة سنكون أكثر توفيقاً، فحتى لو لم نصل إلى غاية معلومة، سنصبح على الأقل وقد استمتعنا بجدة الطريق ونجربنا مآمنه وعثراته.

لنكف، إذن، عن التحديق في آثار الدماء التي تلون المشهد، ولنحصر انتباهنا كله في لحظة القتل الخاطفة. هي لحظة خاطفة كالبرق، ولكنها هي وحدها المشحونة بهول المفاجأة في المشهد كله، وليس ما قبلها وما بعدها إلا تمهيدا وأثراً، والفنان الحقيقي هو الذي يستطيع أن يمسك بهذه اللحظة المفاجئة المتوترة الرواغة، ويثبتها بقوة الخيال، دون أن ينخدع بما عداها من تمهيدات وآثار.

إن المشهد الدموي الذي رأيناه منذ قليل يلون بعض القصائد في شعر حجازي، بالإضافة إلى قصيدة «اغتيال» نفسها، سيتراجع شيئاً فشيئاً إذا ما أحسننا بالكثافة الباهظة التي تختزلها تلك اللحظة البينية الخاطفة، إلى أن يتوارى تماماً ليفسح المكان في القصيدة لتلك اللحظة البرزخية التي تفصل ما بين الحياة والموت، وتصل بينهما في الوقت نفسه، فتصبح هي بطلان القصيدة ونبع شعريتها، ولا يتبقى حينئذ من التفاصيل غير ما يرسمه الذهول وتجسده المفاجأة لكل من يستطيع أن يقبض على هذه اللحظة المارقة ويعيش هولها، وهذا هو ما يسمح لنا بأن نستعيد ونحن نقرأ «اغتيال» بيت إسماعيل صبري:

ألا إن بين الفم والكأس فسحة

لركض عظيمات تشيب النواصيا

بل إن العارف بشعر حجازي يستطيع أن يقرأ بعض قصائده الأخرى المهمة، فلا يجد نفسه إلا أمام تنوع جديد على تلك اللحظة البرزخية التي صادفناها في «اغتيال». لنقرأ مثلاً قصيدة قصيرة من ديوان (كائنات مملكة الليل) بعنوان «ثلج»:

البياض مفاجأة

حين عريت نافذتي

شدنى من منامى النديف
الذى كان يهطل متثدا
مانحا كل شئ نصاعته
ومداه الشفيف

شدنى
كان دوامة من رفيف
جذبتنى لها
فرحلنا معا وانطلقنا
نرفرف من غير ظل
ونرقص بين الصعود وبين الهبوط
يرادنا العشب
والشجرات العرايا

ومتكآت النوافذ والشرفات
وأيدى الصغار وأيدى التماثيل
والكائنات المظلة حول السقوف
بياضا تقلب فى ذاته
كرفوف من البجعات
على نبع ماء
يمسحْنَ شبهة أعناقهن الطوال
على ريش أجسادهن الوريث!
ثم أشرقت الشمس من فوقنا
فسقطنا معا
وانحللنا معا
فى رتابة هذا السواد الأليف! (٣)

لا فرق، إذن، بين مفاجأة انهيار الرصاص فى «اغتيال» ومفاجأة انهيار الثلج هنا، فكلاهما مفاجأة قد يصبغها اللون الأحمر فى مشهد الاغتيال الدموى هناك، أو قد يجللها البياض الناصع فى مشهد هطول النديف هنا. ولكنها فى كل الأحوال، ومهما تغيرت الألوان، تبقى فى جوهرها المفاجأة الدالة على كثافة اللحظة البرزخية أو اللحظة البينية، كما سماها جابر عصفور فى مقال له مهم عن شعر حجازى بعنوان «السفر فى منتصف الوقت» (٤). وإذا كانت هذه اللحظة محصورة فى «اغتيال» بين خروج «إصاصة» واستقرارها فى جسد الضحية، فإنها هنا محصورة بين إشراقين، أو بين صحوين، فقد كانت الشمس مشرقة قبل أن يهطل النديف، ثم عاودت إشراقها لينقطع الهطول ويتلاشى

البياض ويعود الجو صحوا كما كان، أى يعود أسود وينحل كل شئ ويتلاشى فى «رتابة هذا السواد الأليف». ولا نستطيع هنا أن نفهم صلة إشراق الشمس بالسواد إلا فى ضوء ولع حجازى بالحضور الطاغى الكثيف الذى تمثله اللحظات البينية، ونفوره فى الوقت نفسه من النهايات حتى لو كانت مشرقة، وهذا ولع قديم يشكل خصيصة أساسية فى شعر حجازى، بل فى شعر كل من يحتفى بالحياة وتجاربها الحية من الشعراء الكبار. وأنا لنقرأ فى قصيدة «إلى اللقاء» التى كتبها حجازى عام ١٩٥٦، أى قبل خمس عشرة سنة من قصيدة «اغتيال»، هذا المقطع:

لشد ما أخشى نهاية الطريق
أود ألا ينتهى
ولا يضيق (٥).

فى هذا الشعر تكون الأولوية دائما للتجربة، أى للطريق الذى لا يشير إلى أية غاية معلومة بقدر ما يكون هو ذاته الغاية، ونستطيع بعبارة أخرى أن نقول إن الأولوية للفعل، بغض النظر عن أسبابه وآثاره، أو مقدماته ونتائجه، وبقدر ما يظل حجازى مخلصا لهذا المبدأ، يبقى قابضا على جوهر الشعر الذى لا يشير إلى غاية أبعد منه، لأنه أسمى من أن يعمل خادما فى ساحة السياسة أو الدين أو الأخلاق أو غيرها من الساحات. وتحضرنى، هنا، الحكاية التى رواها الناقد الأمريكى جون كرو رانسوم John Crowe Ransom عن صائد السمك الذى ظل على شاطئ البحيرة طوال النهار ينهمك فى الصيد ويحسب حساب كل ما يتعلق به سوى نيل السمك نفسه (٦)، ولعل الدلالة الأساسية فى هذا المثل تشير إلى أن من يكون هدفه السمكة يستطيع أن يذهب إلى السوق ويشتريها، أما الصيد فله شأن آخر.

لقد ظل حجازى مخلصا لهذا المبدأ فى قصائده المهمة على طول مسيرته الشعرية، ولعل هذا هو ما أكسب تجربته خصوصية لا تخطئها العين وأضفى عليها فريدة تميزه عن غيره من الرواد، فكأن شعره كله عبارة عن ترجمة لرغبة حيوية عارمة يريد لنفسه - ولنا أيضا - أن يبقى دائما فى حمياها. وهذا هو السر فى كراهة النهايات، والحفاوة باللحظات الحية الفاعلة المشحونة بطزاجة المفاجأة بدلا من

رتابة الألفة، ويتوتر الخطر بدلا من سكون الأمن أو سكنته، ويجحيم الشك والاحتمال بدلا من نعيم الإيمان واليقين، وينار السؤال بدلا من جنة الجواب، في شعر حجازي عامة. هذا كله هو ما تغلى به اللحظات البيئية وتمور وتضطرب، كما رأينا في «اغتيال»، بين ضغط القاتل على الزناد واختراق الرصاص جسد الضحية، وفي «ثلج» بين الصعود والهبوط، وبين إشراقة الشمس الأولى وإشراقها الثانية، وكما يمكن أن نرى في قصائد أخرى مهمة في تجربة حجازي، نجد هذه اللحظة ممثلة في المسافة التي تتوسط بين القرية والمدينة في قصيدة «تعلق على منظر طبيعي» التي كتبها حجازي عام ١٩٦٧:

كانت سيارتنا تلتهم الخيط الاسفلت

الصاعد من قرينتنا لمدينتنا

حين تمنيت لو أنى أقذف نفسي

فوق العشب المبتل^(٧).

ونجدها في قصيدة «مرثية العمر الجميل» ممثلة في الفراغ الحرج الذي يتوسط بين حلم الشاعر وادعاء الملك:

من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا

المغنى الذي طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه

أم هو الملك المدعى أن حلم المغنى تجسد فيه؟^(٨)

أما في «مرثية لاعب سيرك» فنجدها في حركة اللاعب بعد أن يكون قد قفز عن موضعه، وقبل أن يكون قد استقر في الموضع التالي:

تركت ملجأ، وما أدركت بعد ملجأ

فيجمد الرعب على الوجوه لذة

ولاشفاقا وإصغاء

حتى تعود مستقرا هادئا

ترفع كفيك على رأس الملا^(٩).

إن حجازي يعي، بلا شك، أن هذه اللحظة هي ينبوع الشعر الذي لا ينضب، وهو يسميها «اللحظة المدمرة» في «مرثية لاعب سيرك»، ومن هنا فهو يصوب عينيه دائما باتجاه تجسدها الحية في الواقع ونظائرها المتنوعة في الفعل الإنساني بكل أبعاده الروحية والمادية، العاطفية والعقلية.. إلخ، والحق إن هذا يتفق تماما مع المبدأ الاستيطيقي القائل بأن

مادة الشعر ليست في المناسبة أو الحدث الخارجي، ولكنها في الحياة الباطنة للفعل الإنساني الخلاق^(١٠)، وهذا الفعل الخلاق مرهون عند حجازي باللحظات البيئية التي برع في استثمارها، ونجح في اقتناص مستويات عديدة لمختلف تجلياتها.

من يستطيع، إذن، أن يمسك بالرصاصه وهي في طريقها من فوهة البندقية إلى جسد الضحية؟!

هذا السؤال هو التحدي الحقيقي الذي تواجهه قصيدة «اغتيال»، وهو تحد شائق ولكنه في الوقت نفسه تحد هائل مركب؛ فالأمر يحتاج هنا لكى نتخيله لا إلى براعة الفيلسوف اليوناني زينون الإيلي Zeno the Eleatic في حججه التي أبطل فيها حركة السهم المنطلق^(١١)، فحسب، بل أيضا إلى براعة الشاعر في إفساد حجج الفيلسوف على نحو ماصنع بول فاليري P.Valery في قصيدته المشهورة «المقبرة البحرية»^(١٢)، ويلفت النظر في حديث فاليري عن قصيدته هذه ما ذكره عن الهوة البرزخية التي تفصل بين المعرفة والوجود. ويحق لنا الآن أن نتقل من سهم زينون إلى رصاصته، إن جاز التعبير، ومن بول فاليري إلى أحمد عبدالمعطي حجازي.

تبدأ قصيدة «اغتيال» باعتراف عادي يقر فيه القاتل بجريمة القتل:

إننى قاتله

أفرغت فيه عشر طلقات.

غير أنه لا يحسن بنا أن ننخدع بهذا الاعتراف، ولا حتى بمشهد القتل من الأساس. وإذا كان لابد لنا من أن نصدق القتل، هنا، فليس إلا كما يمكن أن تصدقه في قصيدة أخرى لحجازي هي «تروبادور» (١٩٧٣)، حيث يقول:

أبحث في طوابع السماء

عن قاتلى

قبل رفيقى فى السفر. (١٣)

ليست القضية، إذن، في عملية القتل ذاتها بما سبقها وصاحبها من ملابسات سياسية وما تلاها من آثار

وردود أفعال، ولكن في هذه اللحظة الوجودية المدمرة التي وصفها حجازي من قبل في «مرثية لاعب سيرك»، إنها اللحظة التي مرت منذ أن ضغط القاتل على الزناد إلى أن استقر الرصاص في جسد المقتول. في هذه اللحظة وحدها تكثيف هائل للحظة المواجهة التي ترمز هنا للوجود الإنساني كله في دراما صراعه الدائم مع مختلف العناصر الخارجية والباطنية التي يتشكل من نسيجها جوهر الحياة.

القصيدة لا تنحاز إلى القاتل ولا إلى المقتول، بل تنحاز فقط إلى نفسها عن طريق إخلاصها لهذه اللحظة الوجودية المدمرة، وفي هذه اللحظة تكون المواجهة نفسها هي مدار التجربة ومركز الجذب فيها، أما أطراف المواجهة فهم يتحركون هنا وهناك ويتبادلون المواقع بينما تبقى المواجهة مستمرة؛ فالقاتل أصبح هو القاتل، حين أمكن للسؤال الذي تخيل القاتل أن القاتل يوجهه إليه: «من أنت؟» أن يتحول إلى رصاصة قاتلة، ولأن السؤال تحول إلى رصاصة، فلم لا تتحول الرصاصة بدورها إلى سؤال؟! بل إن الرصاصة نفسها لم تكن في البداية غير ورثة حمراء في يد القاتل «فقدت الوردة الحمراء - صارت طلقة - صارت حريقاً»!

إذن، هذه قصيدة مخادعة، رواغة، متحولة الدلالات. فنحن لا نستطيع فيها أن نميز القاتل عن القاتل، ولا نستطيع أن نفرق بين الرصاصة والوردة، أو بينهما وبين السؤال، وكل ما نستطيعه هو أن نرتعد حين نسمع القاتل يوجه سؤاله المميت: «من أنت؟» وكأننا أصبحنا فجأة في مواجهة حاسمة مع الذات، فصرنا مطالبين جميعاً بأن نجيب عن هذا السؤال المدمر: من نحن؟ لكأننا كنا نجهل حقيقة أنفسنا وكنا نجهل أننا نجهل ذلك، حتى إذا ما دوى السؤال: «من أنت؟» كدوى الرصاص، أقفنا على هذا الجهل المزدوج ولم نجد أمامنا مفراً من دخول هذه المعركة الحتمية مع الذات في مواجهة ينقسم فيه الوعي على نفسه، ولا أمل في أن يستعيد وحدته إلا بأن يجيب عن سؤال الهوية فيخرج من هذه المواجهة منتصراً. هذه بالضبط هي قضية هذه القصيدة التي تتجلى فيما ورد في نهايتها على لسان القاتل:

من أنا حقاً؟
تري هل كان يدري
أنه ألقى سؤالاً خطراً!
أنه، لو لم أجب،
يوشك أن يهزمني
يوشك أن يرجع لي منتصراً!

ليس هناك قاتل ومقتول إذن، إنما ذات منقسمة يواجه نصفها المقتول نصفها القاتل، ومعنى هذا أن الشهيد هنا يخلو من أي طابع دموي لأن عملية القتل لا تمثل إلا المواجهة العنيفة التي يجتازها الوعي المنقسم بحثاً عن هويته، إنها الرحلة الشائقة الشاقة التي قد ينفق الإنسان فيها عمره كله في سبيل مطابقة المظهر بالحقيقة واستبدال سمات الوجه الحقيقية الحميمة بميسم القناع الخارجي الزائف، أو الوجه الثاني كما أسماه حجازي من قبل في قصيدة «الموت فجأة» (١٩٦٤):

ياليت أُمي وشمثني في اخضرار ساعدي
كي لا أتوه
كي لا أخون والدي

كي لا يضيع وجهي الأول تحت وجهي الثاني.^(١٥) لقد جرب القاتل في «اغتيال» كيف يهرب من المواجهة مرات، جرب كيف يروغ من شرطة المرفأ فلم تدرك منه إلا «شبحاً ليس يسمى»، وجرب أن يخاتل الخبير السري حين صاح في وجهه سائلاً عن هويته: «من أنت؟»، وجرب أيضاً أن يكون الطرف الآخر في هذه المواجهة، فنحن نراه يسأل يائسة الهوى عن هويتها بذات الصياغة الحادة كالنصل: «من أنت؟» فإذا بها تهرب دون أن يدرك منها إلا «بقعا طيفية» تفر من البنان! لقد جرب الهرب إذن مرة بعد مرة، ولكن سؤال الهوية حتمي لا يمكن الهرب من مواجهته، وإن أمكن تأجيله.

لحظة «اغتيال» هي لحظة المواجهة التي تأجلت غير مرة، إلى أن أصبح تأجيلها أو الهرب منها مستحيلاً، فالطرفان أصبحا وقد وقعا في شبكة غير مرئية من الخيوط التي لا تفصل بينهما إلا لكي تصلهما معاً، فإذا كان أحد الطرفين

«مشدودا إلى زاوية النار» أو «مشدودا بخيط غير مرئي إلى موت محتم»، فإن الطرف الثاني ليس حراً، إنه أيضاً مقيد بالخيط ذاتها إلى قوة باطشة مجهولة توشك أن تهوى به فلا تتركه إلا حطاماً:

وأنا أهوى وأهوى

ساقطاً في زمن يسبق هذا الوقت

موصولاً بشئ يتحطم

وفوق ذلك، فإن «الخوف الغريزي»، عند أحد الطرفين في هذه المواجهة، يقابله، خوف آخر مختلف عند الطرف المقابل، إنه خوف من النفس، وهذا ما يؤكد الرعب الكامن في مواجهة سؤال الهوية:

ربما داخله قبل مجيئي، ذلك الخوف الغريزي

فناحه، وألقى في المكان

نظرة، فانتبه الحراس

فامتد على جبهته برد الأمان!

ثم دوت طلقتي الأولى

رأيت الحرس المذعور يجرى

ورأيت الفندق الماهول يخلو من سوانا

فكانني خفت من نفسي

وأطلقت، وأطلقت عليه

لم يكن من الممكن في هذه المواجهة أن ينسحب أحد الخوفين: خوف النفس والخوف الغريزي، فهما مشدودان معا بوثاق يربط ارتعاشات الزناد في إصبع القاتل بارتعاشات «الدم الأعجم» في جسد المقتول، ولا سبيل للانتصار والخلاص من هذه المواجهة العصبية، إلا بالإجابة عن سؤال الهوية.

وحجازي، هنا، لا يخطط. لصياغة أي جواب. ليس لأنه يرى أن الجواب الواحد الجاهز لا وجود له فحسب، بل لأنه يرى أيضاً أن الجواب هو النهاية التي لا يريد أن يبلغها أبداً، إنه يريد لنفسه - ويريد لنا كذلك - أن يظل في قلب المعمة بفبارها وجلبتها، وفي أثون المواجهة بدخانها ولهيبها، وهكذا تصبح حياتنا وليست هي إلا مواجهة مستمرة ينقلب فيها أي جواب - إن وجد - إلى سؤال جديد، حجازي لا يريد لنفسه - ولا يريد لنا بالتأكيد - أن يكون مجرد متفرج أو

شاهد، إنه لا يرضى إلا بأن يكون في مهبط الأسئلة، فيما قاتلاً أو قتيلاً:

آه، لا تسألوني جواباً

أنا لم أكن شاهداً أبداً

إنني قاتل أو قتيل^(١٥)

ليس هناك اغتيال في قصيدة «اغتيال» إذن، اللهم إلا إذا كان اغتيالاً بكل أنماط السكون والهروب والاحتماء وراء الأقنعة، فنحن لن نكون جديرين بإنسانيتنا إلا إذا جعلنا من حيواتنا سلسلة مستمرة من المواجهات، مواجهة الأسئلة التي يطرحها علينا واقعنا من خلال مواقف مختلفة كل لحظة، ومواجهة الأسئلة التي يطرحها علينا وجودنا نفسه، فنظل بذلك في قلب التجربة لا تسلمنا مواجهة إلا لأخرى، ولا ننتهي من كشف إلا لنتقل إلى كشف جديد.

كنت قد سألت نفسي منذ ربع قرن لم أعجبني قصيدة «اغتيال»؟ وظللت أهرب طوال هذه المدة من المواجهة، وإن كنت قد حاولت الآن أن أجيب، فإن ما تعلمته من «اغتيال»، ومن شعر حجازي عامة، يؤكد لي أن هذه المحاولة ليست إلا خطوة في مواجهة لا بد من أن تبقى قائمة ليظل السؤال مطروحاً. وليس هذا هو كل ما تعلمته، فقد تعلمت أيضاً كيف أصدق فلاسفة الفن، حين يقولون إن الحقيقة في الشعر ليست ماثلة في التجارب التي يسجلها، ولا في البناء المجرد الذي ينتظم هذه التجارب، ولكن في طريقة الإدراك التي نجعلنا لا نحس بالبناء إلا من خلال التجارب^(١٦). وربما يكشف هذا القول عن مواطن النقص في قراءتي هذه لقصيدة «اغتيال»؛ فلا يزال هناك كثير مما يجب أن يقال حول بناء القصيدة ومعمارها الفني المدهش في صلتها بالتجربة التي تدور حولها القصيدة. وإذا كان لي أن أعترف بشئ عن هذا التقصير، فبعبارة إيجلتون التي وصف فيها النقد اليوم بأنه قد فقد وظيفته الاجتماعية الأساسية، فأصبح إما فرعاً من العلاقات العامة في صناعة الأدب، أو مجرد عمل محبوس داخل جدران الأكاديمية^(١٧). ومع ذلك، فنحن في حاجة دائمة إلى عون الأكاديميين المحترفين، فمن غيرهم يستطيع أن يسد ما بين خواطرننا النقدية من فجوات؟

اغتيال

إننى قاتله!
أفرغت فيه عشرَ طلقات
تُرى كيف يحس الدم هذا المطر النارى،
ينهاه فجائياً عليه، وهو يحلم؟!
ربما داخله قبل مجيئى، ذلك الخوف الغريزى
فنحاه، وألقى فى المكان
نظرة، فانتبه الحراس،
فامتد على جبهته برد الأمان!
ثم دوت طلقتى الأولى،
رأيت الحرس المذعور يجرى
ورأيت الفندق المأهول يخلو من سوانا.
فكأنى خفت من نفسى
وأطلقت، وأطلقت عليه
وهو مشدود إلى زاوية النار،
كما لو أنه قد وطّن النفس على استقبالها حين تدمدم
لم يكن يهرب منى.
كان قد أصبح مشدوداً بخيط غير مرئى إلى موت
محتم
فأدار الجسد الصامت نحوى
يتقاضانى الذى يكفيه من حقدى
إلى أن يعرف الراحة من هذا اللقاء المتجهم
آه! ما بين ارتجاف الوجه قبل الطلق
حتى تستقر النار فى اللحم
تُرى أى حديث متلعثم
كان يجرى بيننا؟
هل قال لى: من أنت؟!
كانت أغنيات من بلادى
وقتها تلمع فى ذاكرتى،
والمطر النارى يعلو ويجمجم
مزهراً فى صخرة الجسم المعادى
واصلأ بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه
وارتعاشات الزناد
عاقداً ما بيننا صلحاً نهائياً،
كأنى كنت وحشاً حينما انهرت عليه
شارباً من دمه كأساً،

كأنى كنت ظمآن إلى شئ حقيقى كهذا الجرح
فاسترضعته
والموت يلتف علينا.. ويخيم!
من أنا حقاً؟
تري هل كان عدلاً،
أنتى لم أعطه رد السؤال
أو لم ندخل شريكين معاً،
هل كان من حقى فى هذا النزال
أن أرى وجه غريمى
دون أن أجعله يشهد وجهى!
كان جلاداً!
وقد جاء بهذا الوجه،
لكنى دخلت البهو بالوجه المثلث
وهو حقاً يستحق الموت!
لكنّ تمام العدل أن أشهده أنى ولى الدم،
أنى الشفرة الأخرى على خنجره الدامى المسمم
ربما كان إذا جاوبته قاوم،
أو فر،
أو استنجد،
أو ناشدنى معترفاً بالذنب
أنى أمنحه مغفرتى.
لكنه أوما لى إيماءة غامضة،
ثم مضى محتماً بالموت، محفوفاً بأصوات تنادى
وأنا أهوى ، وأهوى،
ساقطاً فى زمن يسبق هذا الوقت،
موصولاً بشئ يتحطم؟
آه يا حبى الذى لا يتكلم!
جئتنى قبل زمانى
ثم أخلفت مواعيدك حتى كدت أهرم
لم أصدق أنها قد منحتنى كل شئ مرة واحدة.
أنزلها سائقها،
فانفلتت داخله ترفل فى نبل وديع
وتعرت مثلاً تفعل لو كانت تعرت وحدها.
كان الربيع

زغباً في الأرض.

والاصوات تأتي بعد أن تقعد معناها

وضوء الشمس يأتي من زجاج

ثم ينحل ويعطى جسمها

بقعا طيفية تهرب مني كلما لامستها

حتى إذا قلت لها: من أنت؟ فرت

دون أن تترك لي حتى اسمها!

آه ! عشرون ربيعاً

وأنا أنتظر الخطو الذي يهبط في رفق

وأعتل وأحلم

وأنا أمسك في جلدي من ملمسها،

ما تترك الأيام للعاشق

أعدو خلف ما يهرب من صورتها

وأصد النوم والنسيان عنها وأجوع

وأنا أطوى بلاد الله،

لا أملك إلا وردة حمراء .

فوق الجسر قال المخبر السري: من أنت؟

أجبت المخبر السري: مغرم؟

هل تُرى مرت؟

فلم يدرك وأقصاني عن الجسر

دخلت البهو،

كان المخبر السري يعدو،

فقدت الوردة الحمراء

صارت طليقة،

صارت حريقاً،

وهمو يعدون خلفي،

وأنا ألث إعياء

وأذوى،

وأضيق!

كانت المرفأ داراً للجميع

قلت فلاعط النهار اسماً،

وأعطى الليل اسماً

وجعلت القلب قلبين

تعلمت الذي يجعل من وجهي ترياقاً وسماً

وتعلمت كلاماً من لغات الأرض،

أستهوى الغريبات به ليلاً،

وأصطاد الدموع!

صرت إن غنيت في الأسواق طارت نحوي

الاشياء،

أو أومات في الملهى إلى غانية صارت على مائدتى

جارية،

أو.. أوقعت بى شرطة المرفأ عادت،

دون أن تدرك إلا شبحاً ليس يُسمى!

ما الذى أوقعنى فى هذه المرة؟

هل دلت على الخمر،

أم بائعة الزهر،

أم انهار قناعى بغتة،

وانفضح السر المنيع!

كلهم كانوا خصومى،

البهو، والحيطان، والمرمر، والحراس،

والامن الذى فى أعين النسوة والأطفال،

كانوا يتحاشون قدومى

كلهم فى ألفة صامة تشملهم

كانوا يجيئون ويمضون إلى أن يلحقونى

فيصيب الذعر ما علّق فى أفواههم من كلمات

ويديروا النظرات

قلت: كم قنبلة تكفى لكى تهدم هذا العالم الفاسد،

واستضحكت فى نفسى لهذا خاطر الشرير،

كم ألف سنة!

سوف تمضى، قبل أن تسترجع الأرض بنيتها

وتعود الأزمنة!

قال لى: من أنت؟

كانت أغنيات من بلادى

وقتها تلمع فى ذاكرتى،

والمطر النارى يعلو ويجمجم

مرهراً فى صخرة الجسم المعادى

واصلأ بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه،

وارتعاشات الزناد

عاقداً ما بيننا صلحاً نهائياً،

كانى كنت وحشاً حينما انهرت عليه

من أنا حقا؟ ترى هل كان يدري،
أنه ألقى سؤالاً خطراً !
أنه، لو ألم أجب، يوشك أن يهزمني،
يوشك أن يرجع لي منتصرا !
(١٩٧١)

شارباً من دمه كأساً،
كانى كنت ظمآن إلى شئ حقيقى كهذا الجرح،
فاسترضعته
والموت يلتف علينا.. ويخيم!

المواش

(١١) انظر : Eduard Zeller, *Outlines of the History of Greek Philosophy*, 13th ed., trans. by: L.R. Palmer, Dover Publications, Inc., N.Y., p. 523.

(١٢) انظر حديث فاليري عن توظيفه حجج زينون في كتاب: الرؤيا الإبداعية، تحرير هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر، ترجمة: أسعد حلیم، مراجعة محمد مندور، سلسلة الألف كتاب (٥٨٨)، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٦، ص ٤٢.

(١٣) قصائد مختارة، ص ١٨٠.

(١٤) قصائد مختارة، ص ٤/١٠٢.

(١٥) قصائد مختارة، ص ١٦٧.

(١٦) انظر : Joseph Wood Krutch, *Experience and art*, Collier Books, N.Y. 1962, p. 90.

(١٧) انظر : Terry Eagleton, *The Function of Criticism From The Spectator to Post-Structuralism*, Verso-London 1984, the preface.

(١) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه وتلقوه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منمنه، بيروت ١٩٦١، ص ١٠٥.

(٢) أحمد عبد المعطى حجازى، قصائد مختارة، منشورات الخزندار، ط (١) ١٩٧٢، ص ص ١٤٥-٥٧.

(٣) قصائد مختارة، ص ٥/١٩٣.

(٤) جابر عصفور، السفر في منتصف الوقت، مجلة إبداع، يونية ١٩٩١.

(٥) قصائد مختارة، ص ٧٤.

(٦) جون كرو رانسوم، الشعر كلغة بدائية، ضمن كتاب: الأدب وصناعاته، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط (٢)، بيروت ١٩٨٣، ص ٧/٨٥.

(٧) قصائد مختارة، ص ٣/١٤٢.

(٨) قصائد مختارة، ص ١٦١.

(٩) قصائد مختارة، ص ١٣٥.

(١٠) انظر: Dewitt H. Parker, *The Principles of Aesthetics* 2nd ed., Green Wood Press, Publishers, U.S. 1974, p. 174



الشاعر واستثناس الموت

قراءة فى شعر

أحمد عبد المعطى حجازى

أحمد درويش*

مiece الصبا ، وينسى بعضها الآخر فيمتد بها الأجل ، كما
يقول زهير بن أبى سلمى :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب

تمته ومن تخطى يعمر فيهرم

وهو عند آخرين من الشعراء ناقد ينقب عن الجواهر الحسان
فيلتقطها أولا ، وقد يهمل الأقل حسنا منها حيناً من الدهر ،
كما كان يقول الشاعر العربى القديم :

والموت تقاد على كفه

جواهر يختار منها الحسان

أو ينقب عن ضحاياها فلا يثمم سواهم على حد تعبير بحير
بن عبدالله القشيرى :

ذرىنى أصطبيح ياهند إنى

رأيت الدهر نقب عن هشام

كانت لحظة الموت ، ولا تزال ، من أكثر اللحظات
المحيرة فى تاريخ الوجود ، فهى لحظة تنطفى فيها شعلة ممائلة
لتلك التى يحملها كل منا ويود لها ألا تنطفى ، وهى لحظة
خاضعة لآلاف الأسباب المتباينة التى يصعب من خلال
تباينها عقد الصلات بين المقدمات والنتائج والتنبؤ والوقوع ،
ولا يسلم من الشك فيها إلا حتمية وقوع اللحظة فى ذاتها
لكل من ينعم بالحياة أو يشقى بها .

ولم يتوقف الشاعر فى كل العصور وكل اللغات عن
الحديث عن الموت ومحاولة معرفة ما هو ؟ وما قانونه وما
حجمه وما وقعته وما أثره على مجرى الحياة المتدفق ؟ وفى
غياب صورة الموت المحددة كانت تصورات الشعراء المتعددة
له ، فهو أحيانا زائر عشوائى يمر فيقطف بعض الأرواح فى

* أستاذ النقد الأدبى والأدب المقارن ، كلية دار العلوم ، القاهرة .

تيممه ولم يطلب سواه

ونعم المرء من رجل تهاوى

وهو عند شاعر كطرفة بن العبد صائد ماهر يكمن فى نقطة
مجهولة ليشب على فرائسه وقد يرخى لبعضها الحبل، فتظن
الفريسة أنها حرة، ولكن طرف الحبل دائماً فى يديه يجذبه
متى شاء:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى

لكالطول المرخى وثنياه باليد

متى ما يشأ يوماً يقده لحتفه

ومن يك فى حبل المنية ينقد

لكن الموت عند الشعراء الفرسان ، مثل عنترة ، كان
خصماً ونداء، لا يتم الخوف منه بقدر ما يتم التأهب للقاءه.
وهو لقاء بالموت لا يتحقق فقط من خلال مقارعة فارس
آخر، وإنما يتم كذلك من خلال تجسيد الشاعر للموت
نفسه الذى يرى الشاعر أنه ند له:

إن المنية لو تمثل مثلت

مثلى إذا نزلوا بضنك المنزل

والخيل ساهمة الوجوه كأنما

تسقى فوارسها نقيع الحنظل

ولقد لقيت الموت يوم لقيته

متسربلاً والسيف لم يتسربل

فرايتنا ما بيننا من حاجز

إلا المجن ونصل أبيض مفصل.

والشاعر المعاصر يحاول - كما يقول رينيه شار - أن
يضع الموت فى حجمه، لا لأن الموت لا وجود له، ولا لأنه
ليس بقبیح، ولكن لأنه جزء من منظومة الحياة ذاتها يمكن
أن يسلك فى خيط ممتد مع بقية ظواهرها فيتضاءل شبحه
الميتافيزيقى المروع ، ويصبح حصاده جزءاً من أديم الأرض،
مقوماً لبقية أجزاء الحياة الأخرى، كما كان يقول المعرى:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ

أرض إلا من هذه الأجساد

سر إن استطعت فى الهواء رويداً

لا اختيلاً على رفات العباد

فقبیح بنا وإن بعد العهد

تناسى الآباء والأجداد

لكن الشاعر المعاصر لا يكتفى بالكتابة عن الموت ،
إنما يلجأ إلى الكتابة فى مواجهة الموت، إنه يريد أن يستأنسه،
أن يهزمه، أن يمحوه، أن يخفف من وقع أنفاسه الثقيلة على
مسيرة الحياة، أن يناوره . وهو يفعل هذا من خلال اللغة
الشعرية التى تبنى من خلال صورها عالماً موازياً تتعادل فيه
المتضادات وتفرغ جوانب الشحنة الزائدة، وتبدو صورة الموت
من خلالها أحياناً شاحبة جميلة ، كما كان يقول بودلير عن
لحظة الاحتضار:

الخفة المعشوقة، والغربة المزهرة

وبعد لحظة يفتح الباب ويدخل المليك

فتنتعش فى نشوة ووقار

هذه المرايا الشاحبة وهذه المشاعل المنطفئة.

أو تسرب إلينا صورة الموت «الرقيق الشفاف»، كما
يقول أندريه شينييه، أو يرسم الإنسان فى مواجهة الموت فى
صورة العنقاء التى تستطيع أن تعمر خمسة قرون ، فإذا ما
احترقت عادت أكثر شباباً وجمالاً، كما كان يقول بول
إلوار:

أيها الطائر الخرافى

تنفتح أبواب الزمان بين أقدامك

وزهور ليالى الصيف على شفاه العاصفة

ومشارف الطبيعة حيث تضحك الزهور

وتبكي فى آن واحد

وهى لا تكف عن العطاء لقلبك

ولا عن فتح أبواب الزمان بين أقدامك.

إن هذا التذويب لحدث الموت مع أحداث الحياة يتم من خلال التوازي والتقارب والتداخل والاعتماد على تقنيات اللغة الشعرية في الرصد واللمح والإيماء والحذف، واستغلال الدلالات الإيقاعية والصوتية . وهو النهج الذي يشيع غالباً في رسم صورة الموت في شعر أحمد عبدالمعطي حجازي منذ ديوانه الأول (مدينة بلا قلب) ووصولاً إلى «مرثية العمر الجميل» وما تلاها من قصائد. ففي قصيدة «مقتل صبي» التي تنتمي إلى ديوان البداية عند حجازي، يجيء الموت مكسواً باللون الأخضر، وهو في الحقيقة لون الخصوبة والنماء والحياة:

الموت في الميدان طن

والصمت حط كالقفن

وأقبلت ذبابة خضراء

جاءت من المقابر الريفية الحزينة

ولولبت جناحها على صبي مات في المدينة

فما بكت عليه عين.

ولا يكتسب الموت جانباً من مذاق الحياة ، هنا ، من خلال اتشاحه باللون الأخضر فحسب، ولكن درجات الإيقاع الخفية في المقطع الذي يرسم صورته ، هنا، تهبه مرحلتين نغميتين متعاقبتين، نحس في أولاهما بوقفة السكون المفاجئة التي جسدها إيقاع البيتين الأولين ، من خلال بنائهما على تفعيل «مستفعِلن» في صورتها الأساسية الخالية من الزحاف التي تتطلب ثلاث وقفات ساكنة على أواخر السببين والوتر. ويتقوى هذا الإحساس بالسكون والصمت من خلال اللجوء إلى القافية الساكنة في آخر البيتين والتي يضطر معها اللسان أن يقف اثنتي عشرة مرة خلال البيتين، وكأنه يلوك مرارة الصمت المداهم للموت. لكن هذه المرحلة النغمية الساكنة ما تلبث أن تسلمنا إلى الوجه الآخر للنغم المتحرك .

والواقع إن الحركة تبدأ من جوف القافية الساكنة ذاتها انطلاقاً من خامسة الحرف . فالنون حرف رنين لا يخمد السكون في حالة التشديد بقدر ما يؤكد ويترك حلقات

صداء تتوالد مرات عدة في الهواء، قبل أن تتلاشى من الأذان وتخترنها الذاكرة النغمية. وهذا الإحساس الأولي بالحركة يدعمه الانتقال بالتفعيلة من «مستفعِلن» الصحيحة إلى «متفعِلن» المبحفة، فتختزل مرات السكون داخل كل تفعيلية من ثلاث إلى اثنتين، فتتولد الحركة السريعة وتنزلق حركة اللسان فوق السطور ويتأكد الإحساس من خلال تضاعف الأبيات المتتالية إلى مناخ النغم المتحرك، بالقياس إلى مناخ النغم الساكن ، فأمامنا أربعة أبيات، هنا، في مقابل اثنين هناك، ويتوالد عن الحدث الساكن الذي عبر عنه الفعل «طن» في المرحلة الأولى حدث آخر متحرك يشي به فعل «الطنين» المتضمن في حركة الذبابة في المرحلة الثانية. وهكذا يتعاون الصوت مع اللون مع درجات السكون والحركة لكي تصبح صورة الموت جزء من صورة الحياة الشاملة ودرجة من درجاتها.

إن هذا الإحساس ببناء القصيدة لضفيرة متشابكة من عناصر الحياة والموت يلزمنا أيضاً عندما تنتقل من اللقطة الغنائية إلى اللقطة الدرامية في قصائد حجازي، ويتبدى هذا واضحاً في قصيدته التاريخية المطولة «مذبحة القلعة» ، حيث يتم تصوير لحظة الموت الجماعية العاصفة التي تشهدها قلعة محمد علي ، بعد أن أغلقت أبوابها التي تئن من كثرة الدماء والصدأ على فرسان المماليك المحاصرين الذين دعوا لحفل وداع الجيش المقاتل فانهالت عليهم طلقات الرصاص كالزغاريد فأفنتهم إلا فارساً واحداً قفز بجواده من سور القلعة الشاهق وغادره قبيل الوصول إلى الأرض كي يدق عنق الجواد المرتطم ويهب الفارس الذي نجا ساقيه للريح.

إن تصوير فكرة «الضفيرة» المتلاحمة لعناصر الموت والحياة في هذه القصيدة الدرامية تطلب حشداً لكثير من العناصر الشعرية، سواء على مستوى رسم اللوحات الممهدة، أو عناصر الحركة الملحمية المصاحبة، أو النمو بالأحداث شيئاً فشيئاً حتى بلوغ لحظة الذروة . ومنذ البداية تتصارع في لوحة المدخل عناصر الفناء تصارعاً تصالحياً يجعل كل عنصر منها لازماً لاكتمال الصورة:

الدجى يحضن أسوار المدينة

وسحابات رزينة

خرقتها منذنة

ورياح واهنة

ورذاذ وبقايا من شتاء.

وطلول شركسية

ودمن

ضيعت أنسابها أيدي الزمن

وعفن

وبيوت وصخور وتراب

نام فيها الجوع واسترخى الذباب

وصلاة خافتة

وكلاب وفراخ ميتة

والحوارى ساكنة

غير شحاذ يغنى للقلوب المؤمنة

ورياح واهنة

تتلوى فى الحواري الحجرية

ثم تمضى فى دروب الأزبكية

فى مياه البركة الخضرا تهوى حيث يبدو

قصر مملوك جميل.

فإذا كانت الحواري مسكونة «بالصمت» ، رمز
السكون والعدم، فإن هذا الصمت «يمشى» منتسبا إلى عالم
الحركة والوجود. وإذا كانت الحواري حجرية جامدة فإن هذه
الطبيعة هى التى جعلتها تحفظ الرسوم الفاطمية والطلول
الشركسية من شبح العدم التام، وتبقىها فى دائرة المعدم
الذى يطل على مشارف الحياة ، كما أبقت «الشحاذ» المحتاج
بغناؤه المستدر للقلوب المؤمنة فى دائرة الحى الذى يطل على
مشارف العدم ، وهى من خلال ذلك ساعدت على خلق
ضفيرة جانبية أخرى، وكأنها تردد صيحة أبى العلاء
القديمة:

أبكت تلكم الحمامة أم

غنت على طرف غصنها المياد؟

إن لوحة الإطار المكاني هنا، وهى المليئة بمظاهر
الفناء، عندما تنتهى باللون الأخضر للبركة التى يطل عليها

فالدجى رمز الظلام والسلب والفناء ينسب إليه فعل
الاحتضان رمز الشفقة والحنان والحرص على الوجود، وهو
احتضان «للأسوار» التى تقدم الحماية والقيود فى آن ،
وتحمل من إشارات الإيجاب قدر ما تحمل من إشارات
السلب، والسحابات الرزينة المترعة بالخير وعناصر الوجود
تعرض للاختراق ، حتى لو كان ذلك من قبل معذنة قد
تبعث صورتها فى الأذهان صورة الرمح المدبب يخترق الصدر
العريض. أما الرياح فإن صفة «الوهم» فيها تنحو بها نحو
شواطئ التلاشى والعدم ولا تمثل صورة الرذاذ إلا أصغر
وحدات التفنت التى تمهد لصورة «البقايا» الحية لشتاء قد
رحل. وعلى هذا النحو تنسج اللوحة من عناصر بعضها
خالص للإيجاب وبعضها خالص للسلب ، وبعضها على
«الأعراف» قابل لأن يشكل عنصر ربط بين خلايا الوجود
والعدم التى لا تكف عن الحركة بين الدوائر المتشابكة.

إن الانتقال من لوحة المداخل «العلوية» الممهدة لمناخ
تضافر الوجود والعدم إلى لوحة الإطار المكاني المحيط ببؤرة
الحدث، يؤكد الالتزام بنفس التكنيك الشعري المتبع،
فالحواري الحجرية المحيطة بالقلمة تنطلق فيها أصوات المنادين
المعلنين عن «عمرس الدم» المختفى تحت وشاح الاحتفال
بتوديع الجيش المسافر وحركة المنادين تتم داخل الحواري
القديمة التى لا تكتفى الرموز فيها بمجرد تجاور الوجود
والعدم وتعايشها جنبا إلى جنب، وإنما يتم خلال رسم
المشاهد تبادل الرموز لمواقعها؛ فنجد رمزا يمكن أن يجسد
«العدم على مشارف الحياة» يجاوره رمز آخر يمكن أن يمثل
«الحياة على مشارف العدم»:

ويعود الصمت يمشى فى الحواري الحجرية

حيث مازالت رسوم فاطمية

قصر المملوك الجميل ، فإنما نعيد إلى الأذهان اللوحة الأولى
فى «مقتل صبي» وتجعل من تضافر عناصر الوجود والعدم
تكنيكا فنيا يستأنس الشاعر من خلاله الموت، وليس مجرد
حلية تصويرية تزدان بها القصيدة.

وعندما يبلغ المشهد ذروته وترسم لحظة القتل
الجماعى، فإن كل العناصر سوف تختلط؛ فالنار التى تاكل
الخيوط وبطفئها المطر فى الصباغة النثرية سوف تتصالح مع
هذه العناصر المضادة فتلتقى هى والخيوط والماء فى صورة
واحدة ، والزغاريد التى تمثل لحظة فرح الميلاد تختلط
بالعويل الذى ينعى الراحلين، وكأن صوت أبى العلاء يطل
من جديد:

وشببيه صوت النعى إذا

قيس بصوت البشير فى كل ناد

وعلى هذا النحو تتشكل ضفيرة الذروة من عنصرى
الوجود والعدم معا:

دخلوا القلعة ثم التفتوا فى بعض ريبة

فإذا بالباب يرتد هناك

وإذا صوت الجموع

صادر من خلف باب من هناك

«اطلقوا»

قالها قائد جند الارناؤوط

«اطلقوا»

فالنار تهوى كالخيوط

كالطر

زغردات مستريية

تتردى بين أسوار وأبراج رهيبة.

*

إن رسم صورة الشهيد، وهى صورة تتكرر كثيرا فى
شعر حجازى، يفتح الباب أمام شريحة التقاء الموت بالحياة أو

استثناس الموت أو مخاطبة الموت الجميل . وهو امتزاج مهد له
قبل التراث الدينى وثبت صورته فى الوجدان خلال حديثه
عن الشهداء فى مثل الآية القرآنية: «ولا تحسبن الذين قتلوا
فى سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون، فرحين بما
آتاهم الله من فضله ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من
خلفهم» . والمزج هنا فى التعبير القرآنى لا يكتفى بمنح
صفة الحياة للموتى فى جانبها المعنوى الذى يمكن أن يأخذ
مفهوم دوام الذكر، ولكنه يخلع عليهم صفة الأحياء فى
السلوك الحسى والمعنوى، فهم يرزقون عند ربهم يوما بعد
يوم، والرزق يوحى بتوفير حاجات الخلية لكى تتاح لها
مراصلة الحياة، وهم يستبشرون خلال تأملهم فى أحوال
رفقاتهم الذين لم يلحقوا بهم من خلفهم. ونحن نجد صورة
الشهيد عند حجازى تستلهم هذا البعد الروحى وترسمه فى
أكثر من مشهد، فهى حيناً تؤكد من خلال التركيز الفنى
على صورة «النقيض المضاد»، دون أن تتحدث عن ملامح
الصورة الأصلية التى تود إبرازها. وهى تود من خلال هذا أن
تحدث خلخلة فى المفاهيم النثرية الشائعة، فإذا كنا نحن
الذين لانزال على وجه الأرض، نعد «أحياء»؛ لأن الأنفاس
تتردد فى صدورنا ، على حين يعد الذين واريناهم بطن
الأرض «أمواتا» لأنهم توقفوا عن ممارسة حياتنا، فإن الصورة
هنا تعتمد إلى خلخلة أحد البعدين، فى لحظة المواجهة
بينهما، فيصبح الأحياء هم «الموتى» عندما يتحدثون عن
الشهداء، أو يواجهون أرواحهم. وفى قصيدة «الدم والصمت»
من ديوان (لم يبق إلا الاعتراف) تواجهنا هذه النغمة فى
محادثة الأحياء للجنود الشهداء:

نشيدكم يأتى إلينا عبر أحزان المدن

وعبر ريح الصحراء

كأنه طيف لفارس شجاع

دمعت عيونه على الهوى

فأشعلت دموعه الغيم وشقت القضاء

ونحن موتى نرهف السمع إلى نشيدكم

ندرك منه رجفة تلمع فيما ظل فينا من دماء

ثم نعود مثلما كنا.. سكونا فاجعا

فنسرع الخطو لكي ندرك مجلس العزاء

ونحن موتى لم نزل

نمضى لمجلس العزاء.

واللوحة هنا تسمى إلى تأكيد الهدف الشعري والشعوري في استثناس الموت من خلال الطريق المضاد. فإذا كانت حياتنا تلك التي نحياها في رتبة وخمول وومضة يقظة خاطفة في الدماء، يعقبها انسحاب متراخ إلى مجالس العزاء، إذا كانت حياتنا ينبغي أن تسمى من الناحية الشعرية «موتا» ونحن من خلالها «موتى»، فإن الحياة الجميلة تكمن فيما صار إليه هؤلاء الشهداء، حين ضحوا بالعرض من أجل الجوهر وبالزائف من أجل الصحيح.

وإذا كان الشاعر قد اكتفى هنا بتجلية «النقيض المضاد» لصورة «الحياة القبيحة» لكي تنعكس أشعتها السلبية إيجابا على صورة «الموت الجميل»، فإنه يعود إلى تجلية «الجوهر المتميز» في لقطة شعرية أخرى تحمل عنوان «أغنية طيار شهيد» حيث يتم الرصد في مشهدين قصيرين متعاقبين للحظة انكشاف «الديمومة الخالدة» في عين الطيار وهو يعبر الخيط الرقيق بين الموت والحياة:

أطلقت نارى.. وابتسمت لازئير

أطلقت نارى.. ثم قبلت الجراح

أطلقت نارى

كوكبي يهوى محطم الجناح

أما أنا.. فلم أزل أطيرو..

لم أزل أطيرو!

وهذه الطلقة التي عبر الطيار الشهيد من خلالها حاجز جاذبية الجسد هي التي جعلته يدخل في مدار فضائي لانهائي طائرا لا يكف عن التحليق والطيران، وهي التي جعلت صوت الشاعر المنبهر بلقطة الموت الجميل يعلق في خشوع:

يا ليتنى يا أيها الطائر ريش في جناحك الكسير

يا ليتنى بعض الرماد من حريقك المثير

وهي لقطة تصل بفكرة استثناس الموت إلى مدى شعري بعيد.

وإذا كان الطيار الشهيد قد اختار السباحة اللانهائية في فضاء الضوء، فإن الشهيد السوري في قصيدة «شهيد لم يمت» قد رحل رحلة الوداع المؤقتة وسط مهرجان متدفق من نور المدائن، وخفقات الأجنحة البيضاء، وتلال البسمات البيضاء، والتلويع بأذرع الوداع:

وجريح أنت في الليل وحيد

وعلى البعد دمشق

نورها في الأفق قلب

أبدى الخفق ناقوس يدق

نورها أجنحة بيضاء شدتها على الظلمة ورق

وانتزعت البسمة البيضاء من حمر الجراحات انتزاعا

ثم لوحث لها، حركت في الليل الذراعا.

ومن هنا، فإن الجنازة تصير «عرسا» من خلال احتشاد الضوء واكتساء كل الأشياء المحيطة باللون الأبيض، لون البهجة والفرح، فالنور أبيض والأجنحة بيضاء والبسمة البيضاء، وتختفي الألوان الأخرى في قلب الأشياء فلا يعلن عنها. فالليل يوصف محايدا فلا يوصف بالسواد، وإنما ينخلع عليه ضياء دمشق لكي يحوله إلى بياض، وهو فقط يأتي هنا لكي يمهد لمناخ الوحدة والسكون. والقلب لا يوصف بالحمرة، وإنما يأتي هنا من خلال دلالاته الصوتية لا اللونية فهو يدق علامة على الحياة، وهذا الدق عندما يوضع تحت مجهر الصوت سوف يصير ناقوسا. وهكذا، يسعى التكنيك الشعري من خلال العين والأذن إلى أن يحول الجنازة إلى «عرس»، لكنه انطلاقا من تكنيك شعري آخر هو تكنيك «الجناس الناقص يتحول «العرس» في آذاننا وأعيننا إلى «عرش». وانطلاقا من هذا الموقف الأخير يتحول «الميت» إلى ملك يتربع على العرش ويتحول المشيعون إلى «رعايا»، ويتحول المشهد كله فيلبس الموت هالة مهية جليلة:

كانت الشمس و كنا

فى طريق الشهداء

والهتافات على الأفواه نار

ونداء ودماء

وعلى الأكتاف نعش

كان عرس، كان عرش

أنت فيه ملك.. كنا رعايا

هاتفين.. الموت للطاغوت

والمجد لأرواح الضحايا

ومن خلال هذا التصور الشعرى لا يصبح الموت النبيل موازيا للحياة فقط، بل هو مواز للحياة الرفيعة التى ينبئ أن تكون تاجا لما سواها ، ولا يصبح الطريق الذى يجتاز حاجز الموت طريق الخط المستقيم الذى يتحرك فى اتجاه واحد من مرحلة الوجود إلى مرحلة العدم ، وإنما يصبح طريقا دائريا يسير على نمط التوالد فى شواهد الكون الكبير كدورات الليل والنهار والشمس والقمر والصيف والشتاء والنور والظلام ، لا تختفى واحدة منها إلا لكى تتأهب لميلاد جديد ويدخل موت الشهيد عنصرا فى هذه الدورة الخالدة التى تستعصى على الغناء والتى يتشكل منها نسيج الكون ذاته:

أنت مثل النجم إن غربت حيناً

شدك المشرق من غرب مدارك

أنت غصن

إن ذوت أوراقك الخضراء فصلا

فسترتد إلى فصل اخضرارك.

ولتذكر أن لون الاخضرار الذى توج الصورة الأخيرة هو لون الحياة نفسه الذى توج اللوحة الأولى فى «مقتل صبى». وإذا كان الضوء قد لعب دور القطرة السحرية التى يتحول لحظة الاحتضار إلى عرس ، ومشهد العرس إلى مجلس العرش وشجوب الشهيد إلى هيبة الملك، فإن «الصوت» فى قصيدة أخرى يلعب نور النغمة المفتاح التى

تحول لحظة عزف الموسيقى العسكرية ، حين يرتاح جثمان الشهيد على أرض الوطن، إلى لحظة تستيقظ فيها الأشياء من غفوتها وتمحى فيها الخطوط الفاصلة بين صور الموت وصور الحياة، وتجسد هذه اللحظة قصيدة «نوبة رجوع» فى ديوان (مرثية للعمل الجميل) وهو ديوان تكثر فيه قصائد الرثاء ويتبدى الموت خلالها فى مشاهد فنية متنوعة^(١).

وتتمثل النغمة المفتاح فى العبارة الشعرية «كأن صوتا ما ينادى» وهى عبارة تتكرر ثمانى مرات فى مجرى القصيدة التى تبلغ سبعة وثلاثين بيتاً، أى أن هذه العبارة وحدها تمثل نحو ٢٢٪ من أصوات القصيدة.

وعندما تفتح العبارة فى مفتاح القصيدة، تنبثق الحياة على التوالى فى أربعة مشاهد متوازية ، فأسراب الحمام تعود من وراء الأفق، وتلتقى فى هالة الضوء المحتضر لشمس المغيب لتعب منه آخر حسوة قبل أن تعود إلى مراقدها المؤقتة، والأرض تخلع عنها قميصها الذى احترق من وهج الحرارة فتولد الخضرة فى ظلالها.

وتنفث البراعم العطر فى ثنايا الريح التى كانت سجيئة الومج والتى تخف بعد ثقل فيخف معها إيقاع سنابل القمح وقطيع الغنم وأغاني الرعاة. والمشاهدان الأخيران من هذه المشاهد الثلاثة ينطلقان من القيد إلى الحرية، على حين يتجه المشهد الأول من الحرية إلى القيد الاختيارى المؤقت، لكن المشاهد الثلاثة تدخل معا فى إطار نظام الدورة المستمرة بين الحركة والسكون ، والتى لا تجعل من أحد الجانبين عدما مطلقا ومن الآخر وجودا مطلقا، وإنما تجعل منهما معا حركة متساوية الجانبين فى الأهمية كحركة العلم الذى يرفرف فلا يتفاضل فيه أحد الوجهين أو أحد الاتجاهين، بقدر ما تحرك الرموز فيه الشاعر النائمة، كما تتم الذبذبة بين الموت والحياة فيكون كل منهما وجها للآخر:

كان صوتا ما ينادى

فتعود من وراء الأفق دورة وتفترق!

كان صوتا ما ينادى

تخلع الأرض قميصها الذى احترق

تخضوضر الظلال فجأة وتنفتح البراعم

بخارها العطري في قلب السخونة

كان صوتا ما ينادى

تنهض الروح السجينة

دافعة أمامها حقول قمح وأغانى وقطعان غنم

كان صوتا ما ينادى !

فيرفر العلم

يمطر وحشة وحزنا وحنينا وسكينة

إن هذه النعمة المفتاح التي جاءت لكى تحيى لحظة

غياب الشهيد تجعلنا نغيب ، نحن أيضا، لكى نفتح الطريق

للمعالم الخالدة أمام أعيننا، والتي ينبغى أن تتساوى أمامها،

نحن وهو، حضورا أو غيابا:

كان صوتا ما ينادى

نغيب نحن لحظة وتشرق المعالم

وعندما تشرق المعالم سوف نكتشف وجه الحياة

الحقيقى الذى أهده لنا روح الشهيد ، عندما اختارت لحظة

الغياب المؤقت ، والدخول فى دورة الكون الخالدة التى قد

تساوى فيها الأعراس والمآتم:

كان صوتا ما ينادى

تنصب الأعراس والمآتم

كان صوتا ما ينادى

فيجيب : يا بلادى ! يا بلادى! يا بلادى.

وكأننا نسمع من جديد رجح صوت أبى العلاء يخاطب

حمائم الايك :

ثم غردن فى المآتم واندبن

بشجو مع الغوانسى الخراد

وإذا كان استغناس الموت دفع الشاعر لكى يتجاوز

الأعراض وينفذ إلى الجواهر وهو يرقب وداع الراحلين من

زاوية الدورة الكبرى للحياة فيخفف من ملامح الوجه القبيح

المتوارث للموت، أو يكشف حتى عن بعض قسمات الوجه

الشاحب النبيل له، فإن الزاوية تختلف قليلا عندما يعمد

الشاعر إلى رثاء الأماكن والبلدان وإلى رصد صورة الموت وهو

يدب بخفه الثقيل بين أرجاء المعالم التى شهدت صخب

الحياة لآلاف الأجيال، ويستطيع الشاعر هنا أن يخاطب

شعورا جمعيا تعود تراثه الطويل أن يعزف آلاف الألحان على

هذه النغمة سواء فى رثاء المدائن والممالك أو فى الوقوف

على الأطلال التى تمثل أقدم تقليد فنى عرفه تاريخ الشعر

العربى.

فى قصيدة «بكائية لبلاد النوبة» تتبدى صورة شبح

الموت الثقيل وصورة الصمت والخواء الذى حل بالبلاد،

وهى صورة تنتزع مفرداتها من حقول مضادة للحقول المتوقعة

فى البنية النثرية لمثل هذا الموقف. فإذا كنا نتوقع للوهلة

الأولى أن تنسج الصورة المحزنة للخواء من خلال رسم

الأماكن التى خلت من الضحكات المجلجلة التى كانت

تعمرها والتى علاها تراب الإهمال والنسيان فانسخت

جنياتها، فإن الشاعر يلجأ إلى نقبض المتوقع؛ فيبكي الدور

لأنها خلت من بكاء الأطفال وحرمت من غبار الحياة:

لم يتركوا شيئا هنا

فالدور خاوية كأن لم تبك فيها طفلة

أو يشتعل فيها غرام

ونظيفة فكانها اغتسلت لتدخل عالما

خلف الغمام.

ومن خلال المنظور نفسه، تبدو لمحات ظلال الفلاة

وتراتيل المعابد من اللمحات المفزعة ؛ لأنها ظلال روح المكان

الأخروى الدالة على اختفاء روح المجاهدة فى المكان الدنيوى

الحى:

وكانما صارت لها روح المكان الأخرى

قبر ظليل فى فلاة

أو معبد ناء تهوم فى زواياه صلاة.

إن روح الحياة الشاحبة تمتد إلى كل ملامح اللوحة
التي ترسم للبلاد التي هي على وشك الموت غرقاً، وتختار
العناصر الضرورية للحياة. وقد صورت خلال رسم اللوحة لها
لحظة من لحظات ضعفها وشيخوختها، أو قد فرغت من
الروابط التي تشدها إلى أهدافها فأصبحت طاقة تدمر نفسها
في نهاية المطاف. هاهي صورة الشمس أقوى رموز الحياة وقد
رسمت في لحظة شيخوختها بلونها البرتقالي الباهت وهي
مشرفة على شط المغيب توشك على الفرق ولا يبقى بها إلا
رمق:

لم يتركوا شيئاً

سوى الشمس التي وقفت على شط المغيب

تكسو منازلهم بلون برتقالي غريب

كلما أمعنت فيه

أحسست أن به رمق

وكانما خلف المغيب الخائق المصفر شيء يستغيث

والناس يلتقطون تحت شعاعه صور الفرق

وهاهي صورة الرياح القوية العاتية عندما ترسم في
لحظة الإشراف على الموت لا ترسم ضعيفة واهنة، وإنما
ترسم مكتملة القوة والعتو. ولكنها فقدت الروابط مع الحياة،
فهى لم تعد تدفع شراعاً ولا توقد ناراً ولا تهب أنفاساً ولا
تجارب مع أحياء تقاومهم ويقاومونها وتنظمهم وينظمونها.
ومن هنا، فقد فقدت الرياح هدفها وعقلها وأصبحت
لاتتجاوز إلامع الجدران الخاوية وترقب الفرق الوشيك:

لم يتركوا شيئاً هنا..إلا الرياح

جنية البحر التي قد خلفوها قدية للنهر

تبكى في انتظار مصيرها

تمشى على الجدران مسدلة الوشاح

وتظل تسعى بين قريتها وبين النهر

تنظر كيف ترتفع المياه

وتضيق أبواب النجاة.

إن صورة الموت هنا غير مستأنسة، لأنها لا تتعلق
بالخلايا المتغيرة التي تحل محلها خلايا أخرى كيلا يختل
التوازن، ولكنها تتعلق بالكيانات الثابتة التي إذا التهمها
الموت، فإنما يلتهم من جسد الوجود ذاته قطعة لا تعود.

إن هذه الروح هي الروح نفسها التي تسرى مرة ثانية
في القصيدة المطولة «مرثية العمر الجميل» التي تراثي طموح
جيل بأكملها تآزر، في بناء طموحه، الملك والمغنى أو القائد
والشاعر ووضعاً شموخ «قرطبة» في التاريخ القديم نصب
أعينهما، ولم يدركا أن كثيراً من عناصر الإحراق تسعى
بهما نحو قاع «غرناطة» ومصير السقوط.

ولم يكن من الممكن أن ترسم صورة الموت مستأنسة
هنا، ولكنها تأتي واضحة وضوح كلمات المغنى التي
يخاطب بها الملك في أعقاب السقوط:

هذه آخر الأرض

لم يبق إلا الفراق

ساسوى هنا لك قبراً

وأجعل شاهده مزقة من لوائك

ثم أقول سلاماً

زمن الغزوات مضى. والرفاق

ذهبوا، ورجعنا يتامى.

الهامش:

(١) قدمنا من قبل تحليلاً فنياً مفصلاً لإحدى هذه القصائد «مرثية لآب
سيرك» في كتابنا: النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، مكتبة النهضة
المصرية، القاهرة ١٩٨٨.

حجازى

شاعراً مسرحياً

هنا، عبد الفتاح*

أن بها بذوراً درامية. لذلك حاولت أن أقدم تفسيراً ورؤية لهذه القصيدة الملحمية الفذة، وقدمت معها (الفيل يا ملك الزمان) لسعد الله ونوس.

أتاحت لى الفرقة الجديدة «فرقة منف المسرحية»، وهى من أوائل الفرق التجريبية فى الثمانينيات، أن أقدم «مذبحة القلعة»، باعتبارها مدخلاً مسرحياً لفكر درامى وصياغة مسرحية جديدين. ومثلما قدم الطليعيون مسرحية (الملك أوبو) باعتبارها فتحاً فى عالم التجريب المسرحى المختلف، بحيث يرى بمنطوق ومنظور آخرين، إلى الحد الذى دفع المسرح الطليعى دفماً ليصبح خبزاً يومياً فى المسرح الأوروبى والعالمى. كنت، كذلك، أؤمن إيماناً لا حد له بأن (مذبحة القلعة) ومعها (الفيل يا ملك الزمان) مقدمة لمسرح يقدم مفهوماً ومنهجاً مسرحياً يفيد من الخبرة المسرحية التى أفدتها من المسرح البولندى مع الفنانين الشباب مثلى آنذاك.

فى عام ١٩٨٦، أنشأنا فرقة منف المسرحية^(١) بقصر ثقافة الجيزة. وكانت مطامنا أن نقدم مسرحاً يعتمد على تقديم الجديد، وكان الجديد فى حاجة إلى التجريب فى كل شئ: المادة المسرحية، مفردات العرض المسرحى، الأشكال والصيغ الجديدة. وقبل كل شئ، أن يكون مشروعاً ثقافياً همه الأول «المسرح».

مجموعة من شباب الممثلين، وناقد مسرحى^(٢) وشاعرة، ومجموعة من المثقفين المسرحيين الشباب.

كان أحد همومى المسرحية منذ أن كنت طالباً بالمعهد العالى للفنون المسرحية التعامل مع درامات ومواد مسرحية جديدة تختلف عن التقليدى منها. وقعت فى يدى «مذبحة القلعة»: القصيدة الشعرية التى تقع ضمن ديوان أحمد عبد المعطى حجازى الأول (مدينة بلا قلب). فرأيت

* أستاذ التمثيل والإخراج باكاديمية الفنون، مخرج مسرحى.

كانت (مذبحة القلعة) مغامرة فى رؤيتها البصرية - على مستوى الإخراج - فهي ثرية غاية فى الثراء عند تفكيكها وتحليل مدلولاتها، وعلاماتها. ينبع الثراء الفنى على المستوى المشهدى من تعدد الأماكن، الذى يشد الزمن، ويوحد لحظة اكتشاف الحدث الدرامى بها.

فـ (مذبحة القلعة) هي لحظة فى زمن التاريخ، اختارها الشاعر، ليصبها فى شخصية الفارس المملوكى الشارد: «أمين بك» الذى قفز بحصانه من أعلى القلعة، هرباً من مذبحة الأتراك الأرناؤوط للمماليك الذين راحوا ضحية للخيانة.

لقد أثبتت (مذبحة القلعة) - كما برهنت على ذلك مسرحيات أخرى - أن البحث عن شخصيات فى تاريخنا القديم والحديث، لها سمات الأبطال الدراميين، تقوم بالفعل المستحيل، وتؤديه حتى النهاية بلا خوف، رغم كل الصعوبات والمشاق التى تقابله، إنما يثير تعاطف المتلقى ويستفز للمشاركة فى الفعل المسرحى، أو فى تأمله، أو دفعه للتفكير!

وما أكثر هذه الشخصيات البطولية التى يزرعها تاريخنا، لكن التنبه للمحيطتها يحتاج من كتاب الدراما النشيين وشعراء المسرح البحث عن تلك الشخصيات التى تنفوس فى الحياة الإنسانية، وتفسر تفسيراً إنسانياً لا مجال فيه لعبادة البطولة، بقدر ما هو اعتراف من المجموع لها بأنها شخصيات ممثلة لها ولطموحاتها.

لذلك، تغدو شخصية «المملوك الشارد» أمين بك، كما أطلق عليها الكاتب جورجى زيدان فى رواية له بالاسم نفسه، تغدو مادة طيبة يستخدمها الشاعر حجازى فى قصيلته الشعرية (مذبحة القلعة) التى أرى أنها مسرحية قصيرة.

وتنبع القيمة الفنية لهذه المسرحية القصيرة فى أنها تشكل أمام عيوننا قطعة شعرية من الفسيفساء مطعمة بالأماكن الرائعة والقبیحة فى آن. يسمي فيها الشاعر إلى أن بمنحنا جغرافية للمكان بدقة تفاصيله، ومناخه، ومعمار كذا. فلا ريب، إذن، أن يكون هذا العمل مستفزاً لى

لتأويله مسرحياً وتقديم أفكاره علانية أمام المتفرج؛ وكأننى أخرج كل ما فى بطن الشاعر وجوفه فوق خشبة مسرحى العارية.

سينوغرافية العرض المسرحى

كان أمامى لطرح أطروحتى الدرامية عبر مسرحية القصيدة الشعرية (مذبحة القلعة) إما أن ألبأ إلى الإبهار الساعى لخلق سينوغرافية القصيدة، بكل تفاصيلها الشكلية؛ ذلك لأن هذه التفاصيل هي جزء أساسى من نسج العرض المصرى، بل إنها روحه الهائمة ومصدر حياتها. وإما أن أقوم بتجريد العمل الشعرى، وأبحث عن معادل بصرى موضوعى آخر؛ يتعامل مع هذه التفاصيل المعمارية والمناخية بشكل مختلف عن السائد، خاصة أن العرض المسرحى كان مكوناً من جزأين: الأول منه هو (مذبحة القلعة)، وثانيهما (الفيل يملك الزمان). فاخترت الحل الثانى؛ استغنيت تماماً عن مغامرة الولوج فى الكشف عن حياة معمار حوارى القاهرة وأزقتها وأسرارها؛ خفت أن أؤخذ ستر الكلمات التى كانت هي البظلة الحقيقية فى خلق أماكنها ومواقعها. استشعرت أن أية ديكورات ستكون تزيفاً للحقيقة الشعرية، أو - إن شئنا الدقة - شعرية اللحظة المختارة من التاريخ. لم يرق لى أن تكون «سينوغرافية» العرض المسرحى بجزأيه، تصويراً فوتوغرافياً يحد من ثراء المعمار المسرحى الداخلى لكل من النصين: «مذبحة حجازى وفيل ونوس». أردت أن أحافظ على أسرار الأماكن التى خلقها الشاعر دون تدخل منى، بل أؤكد بأدائها المسرحى مخونها وتميزها وقسوتها:

الجوقة: الدجى يحضن أسوار المدينة

وسحابات رزينة

خرقتها مئذنة ..

ورياح واهنة ..

ورذاذ ، وبقايا من شتاء .

أى معمار بمقدوره أن يخلق سينوغرافية هذه اللوحة التشكيلية، أية إضاءة ومؤثرات بصرية باستطاعتها أن تشيد زمناً تقوم دراميته على احترام درامية عقلية متلقية، كما

الأزهر بخيولهم «لتبول». بهذا المنهج الفني كان على أن أترجم المكان بإبقاء حرفيته، عند تصوير المشربيات العتاق ووراءها الجاريات، ثم المعركة، وكيف تتهاوى الخيول بأصحابها وصولاً إلى القلعة المشؤومة، لنصل إلى ذروة الحدث الدارمي، وهو دخول القلعة، وإغلاق الباب على المماليك، ثم المذبحة.

فإذا حاولنا الاقتراب من هذه المحظورات، أى إن اخترقنا أسرار الأماكن، فإن بغيتنا من فننا المسرحي - أيا ما كان منظوره الحرفي - سيفشل في التعبير عن «عبقرية المكان» التي عبّر عنها الشاعر في كلمات شعرية بسيطة تصور التفاصيل المكانية، دون افتعال. لذلك تكون الرؤية التشكيلية المعتمدة على الإطار المادى المقترح رؤية خائنة، لأنها تخون الكاتب بتحديد نطاق حدود التعرف على رؤيته؛ فلا تحافظ على ثراء تصوره الذاتى الإبداعي للمكان والزمان من جهة وتخون المتلقى / المشاهد من الجهة الأخرى، لأنها تفرض عليه رؤية يفترض أنها تعبر - بدورها - عن صاحبها الفنان التشكيلي، ومخرجها.

انتصار عبد الفتاح ومسرحه الصوتي:

لذلك أثرت أن تتشكل سينوغرافية العرض المسرحي عبر رؤية هذا المتفرج، يكون فيها الممثل وسيطاً. كان يحتاج هذا إلى صياغة أداء تمثيلي يعتمد على صوتيات تبحث في إيقاع الكلمات وألوانها، وصوتياتها وجرمها، عن معادل موضوعي لكلمات الشاعر. كنا في حاجة إلى فنان يقوم بهذه المهمة الصعبة. وكان هذا الفنان هو انتصار عبد الفتاح - مبدع فكرة المسرح الصوتي. وبهذا تكون نقطة الارتكاز الأساسية في تأويل (مذبحة القلعة) - إذن - هي البحث عن هذا المعادل الصوتي المهم.

يجتمع الممثلون الشباب الاثنا عشر على شكل ثلاثة أرباع دائرة، يقف المايسترو انتصار لسمع الكلمات من أفواه الممثلين وهم واقفون، يشكلون كلمات الشاعر، ويعيشون فيها الحياة، بداية من الهمسات والهمهمات والفحيح، عبر التعبير الصوتي والمؤثرات الصوتية الحية القائمة على محاولة إخراج الرياح الواهنة، ورذاذ المطر، بل همس الظلام، بكل ما

تفعل هذه الكلمات؟ إنها مجسات، ومؤثرات، عوامل مساعدة، تعين المتلقى / المستمع في حالة العرض، على خلق رؤيته الفنية الذاتية المختلفة عن رؤية المتفرج الآخر. كأن الشاعر أراد من قصيده الشعرى احترام كل الرؤى المتنوعة ومختلف تفسيرات الأمكنة والأزمنة. وكأن المكان والزمان واللحظة هي اختيارات تتعدد طبيعتها، وتختلف رؤاها ومفاتيح تأويلها عند كل متفرج / متلق / مستمع.

المشكلة الأولى لتحقيق رؤيتي الإخراجية قد حُلّت - إذن - عندما آمنت بهذه الحقيقة البسيطة: احترام رؤى المتفرج باختلاف مساراتها ومناحيها دون تدخل مني. فدورى، مخرجاً للعرض المسرحي، كان ينحصر في التمهيد للمتلقى / المشاهد أن يفكر، وأن يصوغ رؤيته الخاصة. ويأتى مولد هذا الحل البسيط من طبيعة المكان الذى كنت أعمل فيه وأقدم فيه أطروحتي الإخراجية. فقد كان مجرد قاعة مستطيلة عارية خاوية من كل شئ. وكان على أن أخلق منها حارات القاهرة بتجاوبها القديمة وأزقتها:

الكورس: ورياح واهنة

تتلوى فى تجاوب الحواري

حيث ما زال المنادى ،

يتلوى فى الحواري

راجفاً فى الصمت ..

وكان على الصمت أن «يمشى فى الحواري الحجرية»:

حيث ما زالت رسوم فاطمية

وظلّول شركسية

ودَمَنُ

ضَيَعَتْ أنسابها أيدى الزمن

وعفن ،

وبيوت ، وصخور ، وتراب

نام فيها الجوع واسترخى الذباب

فإن آمنت بالمنطق الواقعي الفوتوغرافي فى رؤيتي الإخراجية، كان على أن أصور قصر الملوك «أمين بك» فى دروب الأزبكية، وأن أصور كيف دخل الإفرنج صحن

المنادى : ... «يا أهل المدينة :

فى البكور

سوف يمضى جيش «طوسون»

ابن والينا الكبير

للحجاز

لقتال الكافرين الخارجين

عن موالاة أمير المؤمنين

كنا نبحث فى القصيد المسرحى طوال الوقت عن تلك المعادلات الصوتية والبصرية، كيف نعبّر عن «التعبير الراجف» عندما تدق الشمس أبواب المدينة، فى صوتيات السوق المتموجة بالذكر الحكيم، وصوت الدرويش الصبور، والمبخرة، وأصوات الجاريات، وصولاً إلى القلعة والتعبير عن أصوات الممالك عندما يطلق عليهم الرصاص، ويتجهون للانتقال إلى اللحظة الدرامية الجوهرية فى «مذبحة القلعة» وهى قفزة المملوك «أمين بك» بحصانه من القلعة.

لقد ساعدنا النص الشعرى كثيراً فى خلق رؤية صوتية وبصرية متكاملة. وكنت أؤمن إيماناً لا حدود له، بأن درامية «مذبحة القلعة» - ولا أزال على يقين - قادرة على أن تضع لنا حلولاً مهمة، لما يطلق عليه «بالفن الخالص» اقتراباً من نوع المسرح الصافى، غيو المشوب بالحواسى والزخرف، والواقع الفنى المزيف بتقديمه تقديماً حرفياً فوق الخشبة.

لقد طرحت هذه القصيدة الشعرية/ بأبعادها الدامية حلولاً لكثير من المشاكل الفنية، هى فى مجملها على الوجه التالى:

- أتناحت للممثل المسرحى أن يبحث داخل ذاته، عن صوتياته الخاصة، وتأويله للشخصية وفقاً لما يحس ويرى دون ديكورات معدة إعداداً مسبقاً، أو مفهوم جاهز. فالحركة المسرحية تشكلت وفقاً لما طرحته اللحظة الآنية للحدث المسرحى داخل القصيدة الشعرية.

- لم يكن مهماً خلق الإطار المادى المحسوس من ديكورات وأزياء وإضاءة بالقدر الذى ينبغى البحث فيه داخل الممثل، وهو كنزنا الحقيقى، عن ذلك الذى لا يخلقه هذا

لا تبخل به الطبيعة، حيث نخرجه من جوف الممثل، من داخله، لمحاولة مساعدته فى خلق أسرار الطبيعة التى يراها بقلبه، ويشعر بها عقله، بل واستنفار قريحته لإخراج ما فى جمعبته. فهو ذاته الرياح، وهو بعينه الدجى، وهو بنفسه روح القصيد/ الشعرى.

لم نكن بحاجة - إذن - إلى شريط صوتى مسجل عليه مؤثرات صوتية. ولم نكن نسعى لتأليف موسيقى خصيصاً لهذا العرض. لو أردنا، لكانت مهمة الفنان انتصار أسهل بدرجة كبيرة. كنا فى حاجة أكثر للاقترب من روح الكلمات، لبعث الأحداث فى مصيغة تتزامن مع كلمات الشاعر. كانت هذه المرحلة الأولى التى نبعت من الإطار الصوتى، أما المرحلة الثانية فتمركزت فى أداء الكلمات نفسها بفضل مجموعة الممثلين الذى قمنا بتدريبهم على كيفية التعامل مع كلمات القصيدة بعد تفكيكها إلى جمل قصيرة ليعاد تركيبها فى صياغات جديدة تكشف عن تعددية تأويلها، بداية من «الصفير» لترتفع - فى الأداء الصوتى - إلى الذروة ثم تعود ثانية إلى الهبوط، وتبدأ مرحلة صوتية جديدة.

غير أن المهمة الأساسية للصوت كانت تنبع من تأويل كلمات القصيدة الدرامية والبحث فيها عن بذور «دراميتها»، كى تمهد الطريق لإبداع الممثلين، فىكون بمقدورهم تفسير المشاهد وتأويلها اعتماداً على ذاكرتهم الانفعالية وثرأ أصواتهم المعبرة. لذلك، كان هذا العمل المسرحى مدخلاً مهماً لإعداد الممثل إعداداً كاملاً ونهائىته صوتياً وجسدياً وحركياً ليخلق هو ورفاقه مواقفهم تجاه ما يعبرون عنه، ويريدون تفسيره فى «مذبحة القلعة».

عندما كان المنادى فى المسرحية القصيرة ينادى على الناس معلناً عن الكارثة وشيكة الحدوث، كنا نشعر - بوصفنا متلقين - عبر تشكيل صوت الممثل بالمكان، اقتراباً وابتعاداً، وكأن تشكيل الصوت يمنحنا البعد المكاني ومسا - نه التى يعبر عنها فى الحارات والأزقة دون وجود هذه الأماكن بشكل فعلى، رغم أن الممثل يتحرك فى مساحة لا تتعدى عدة أمتار بالكاد:

الإطار المادى. لذلك كان ينبغى إثراء أدواته. وكانت (مذبحة القلعة) هى التبع الصافى الذى استعار منه الممثلون الشباب أدواتهم ومفردات لغتهم التعبيرية.

— إن كان الشعر تكثيفاً للحظة المعيشة، فالمسرح صنو له. فالشعر يؤكد اللحظات الدرامية الحياتية ويكتفها، ويسعى إلى تنويرها، ويركز انتباه المتفرج إليها، بل ويضعه فى قلب الأحداث دون ثثرة متزايدة.

لذلك، يقدو العمل الشعرى (مذبحة القلعة) مثالا يحتذى به، عندما تكشف جهود الممثل الإبداعية، لتضعه أمام مأزق الإبداع الخلاق خارج الترجمة الحرفية، وابتعاداً عنها. فلا يعنى أن «الفارس» الذى يتقدم فى الظلمة الدكناء، عليه أن يتحرك فوق الخشبة بفروسية، أو أن على السقا أن يحمل «سقايته» ويقف على «بيت قديم» ويصيح: «يا كريم»، أو أن على الدرويش الصبوح أن تتدلى تحت يمناء مبخرة. لا ينبغى أن تكون هذه الصور الشعرية الواقعية دلالات شكلية فقط، خالية من المحتوى المناخى الذى يلف القصيدة. بل ينبغى أن تخرج عن نطاقها المادى، لتغدو مناخاً للحدث، مكاناً يتبعه الفنان لخلق لوحة ترسم المكان بريشته، وتتفاصيلها البديعة الدقيقة. كيف لنا أن نقدم على المسرح «الدمن» التى:

ضيعت أنسابها أيدي الزمن
وعفن

وبيوت ، وصخور ، وتراب
نام فيها الجوع واسترخى الذباب

فالمعادلان الصوتى والبصرى، إذن، يتحان عن طريق أجساد الممثلين. هذان هما المعادلان الوحيدان المعبران عن روح القصيد المسرحى الشعرى — فى ظنى — للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى، هما المفتاحان الرئيسيان لتفسير العمل المسرحى ورؤيته. وتبقى قراءتنا (مذبحة القلعة) هى قراءتنا الخاصة، وتأويلنا الذاتى لها، ولا يعنى هذا — على الإطلاق — أنها نهائية. وهذا ما يضع قيمة جوهرية لهذه القصيدة المسرحية، استيعابها قراءات متعددة لثراء صورها وما تحتويه.

إن طبيعة التركيب اللغوى للغة القصيدة هو محاولة مهمة لتقديم مسرح درامى شعرى متكامل. فلهذا القصيدة حية، إيقاعية، زاخرة بالصور، تزداد ثراء — فى ظنى — عندما تجسد تجسيداً يغلب عليه طابع الفانتازيا، يخرج بها من التأويل المادى الثابت. فالقصيدة تشكل — بواسطة الكلمات — عالماً حياً من الصور والأحياء والأماكن، بحيث إن المشاهد يشاهد من خلالها القاهرة القديمة. واللغة هى الإطار المادى الحسى الذى يبدع المكان والزمان من ناحية، ويخلق بتراكيبها اللغوية بنية درامية نرية الإيقاعات والأشكال التى تؤثر — بدورها — فى لغة الممثل وتقوم بصياغة جسده وتشكيل مفردات أدائه. تساعده كلمات القصيدة على استلهاام اللغة العربية، لا بجمالياتها اللغوية/ الشعرية، فقط، بل بحيواتها وكياناتها الصغيرة المكونة كيان القصيدة الكلى؛ يستخدم فيها الشاعر حجازى بناء الشعر الحر، بكل قواعده وتحرره وتفردته فى صياغة الأحداث والمشاعر واللحظات والأزمنة والأمكنة، باعثاً فيها إيقاعاً مسرحياً متنوعاً قلما نجده فى عمل مسرحى شعرى:

وبدا فى الظلمة الدكناء فارس
يتقدم .. !

وبدا فى البرج حارس
وجهه فى المشعل الراقص أقتم
متجههم !

ويتبدل الإيقاع مع الحدث الجديد:
ثم رنّت فى فراغ البرج صيحة
ثم دار الباب فى صوت شديد
باب قلعة

فيه آثار دماء وصدا
ويتغير الإيقاع ثانية مع حدث تال:
واختفى الفارس فى أنحائها
صاعداً يحمل للباشا النبأ

ولنتنظر معاً إلى متغيرات الحالة المسرحية التى تتشكل بقدر كبير من فطنة شاعر لم يمارس الكتابة المسرحية الشعرية من قبل، سوى هذه القصيدة الملحمية. ثم لنتنظر كذلك إلى

مباغة الزمن، عندما يرسم الشاعر حجازى زمنين: «الليل
الماضى للصباح الراجف» ويقوم بمباغة تقنية من أهم
تقنيات لغة المسرح والسينما معاً (ظاهرة الاختفاء والظهور).
فاختفاء الليل يتضح فى الآيات التالية:

- الدجى ما زال يجتاح المدينة

ونباح من بعيد،

وزعيق الحارس المقرور يدوى

ورياح الليل تمضى بالهشيم

حيث يهوى

فى مياه البركة الخضراء يهوى

ونباح من بعيد

من بعيد

يختفى

ويولج الليل بالنهار مع الاختفاء بظهور الصباح:

- فى الصباح الراجف

وتدق الشمس أبواب المدينة

«يا كريم ..»

قالها السقا على بيت قديم

وكان الليل يختفى ليموت بعد أن يسلم الصباح
الوجود وحق الحياة. نحن نستشعر كأن الشاعر مخرج
سينمائى عارف بأدوات لغته السينمائية، لأنه فى هذه اللحظة
الدرامية يقوم بعمل مزج للزمنين: الليل والنهار، بحيث
يصعب علينا تحديد الخيط الرفيع الذى يقع طرفه الأول فى
الليل البهيم وطرفه الثانى فى الصباح الزاحف. هذا المزج هو
أهم مفردات لغة المونتاج السينمائى، بل هو روح الكتابة
الفيلمية:

- قالها السقا على بيت قديم

ويموج السوق بالذكر الحكيم

ويحبنى الناس درويش صبوح

تحت يمانه تدلت مبخرة

ويأتى من بعيد وعى الشاعر العميق باللحظة الدرامية
الآنية، بالكلمة السحرية التى تفتح المشهد المسرحى:

«يا كريم!». إنها المدخل الفنى الفطن الذى يشيد المكان
ويبعث الحياة فى حركة الجموع. ويبدأ السوق بموج
«بالذكر الحكيم»، وعندما تنفخ الحياة فى السوق.

وتتبع أهمية هذه الصور الشعرية من أنها تستحيل
حركة درامية تشكل بدورها فضاءات خشبية المسرح
وتكويناتها. ورغم أنها تستعين فى هذه التكوينات بالصور
الواقعية المشهدية (حركة الجموع فى السوق - الدرويش
ومبخرته - المشربيات والجاريات خلفها.. إلخ)، فإن هذه
الصور رغم واقعيته، تستحيل درامية حدث مسرحى مشحون،
دراما شعرية تقوم على إعادة تكوينها، وترتيبها، وتنسيق أزماتها
داخل العمل الفنى. لذلك تصطبغ بصبغة شعرية خالصة،
لأنها فى علاقة جدلية مستمرة مع بعضها البعض وبلا
توقف أو ركود.

ولعل من أجمل الصور الحركية المسرحية التى تجسد
دراما المشهد المسرحى، فضلاً عن فكرته الجوهرية الدائرة
حول «المذبحة التى أعدت فى القلعة لقتل المماليك»، عندما
قام الشاعر بتجسيد فداحة الحدث أعظم تجسيد، وأظهر
مأساويته، عندما قام بتشديد إيقاع يتنامى ويتطور ليصل إلى
ذروته، بالهروب البطولى «لأمين بك» وهو يقفز بحصانه من
«عل» سقطته الدرامية التى لارجعة فيها. فالبطل يختار موته
وهو على وعى به، هرباً من الخيانة، والموت الرعدي،
والخداع الذليل الذى يتم على أيدي الأتراك والأرناؤوط لقتل
المماليك:

الجوقة (الرواة):

ورصاص كالمطر

وجنود الأرناؤوط

من قريب وبعيد

من عل .. من تحت .. أيدي أخطبوط.

هذه الجمل القصيرة، هذه الإشارات، تلك الدلالات
الموحية، ذاك الشعور بجغرافية المكان الذى أطلقت من زواياه
الرصاصات وذلك التوتر الدرامى المتنامى، ليس بمقدور أية
ديكورات واقعية، تقتصر من البيئة طبيعية تشكيلها، أن تعبر
تعبيراً صادقاً يكون بديلاً عن كلمات الشاعر، وبنيتها

الخاصة، ونسيج زمنها اللحظي، لتصوغ - بهذا الوضوح
والشعرية والعمق - دراما الموت الخؤون والهرب النبيل:

- والخيول

حمحمات وصهيل

ترفس الصخر فينطق الشرور

والصخب .

«أنت محصور فخذها»

«لا تفكر في الهرب»

«أنت ودعت الحياة» .

ومفهوم الحوار، في هذه القصيدة الشعرية، يتخذ سمت
الدرامية الجديدة عندما يصبح جزءاً لا يتجزأ من الصور
المعبرة عنها، كأن الحوار قد نحت من صور وصوتيات
«الحمحمات والصخب والشرر»... ليس هذا بحوار عادي
ثرثار تعودناه في مسرحنا، بل إنه جزء من منمنمات خلق
الصورة بكاملها ولا تنفصل عن نسيجها. لذا يغدو الحوار
جزءاً من نسق المعزوفة الشعرية يقوم بأدائه الممثلون، ولا
يتقمصونه على طريقة المصلح الروسي العظيم ق.
ستانسلافسكي، ولا يتعايشون في أحداثه، بقدر ما يفهمونها
ويعلقون عليها بشكل بريخي واضح، فالممثل - هنا - داخل
الحدث وخارجه، مؤدياً ومعلقاً، مصوراً ومبدعاً، يصوغ
الكلمات وفقاً لمقتضيات الحال، لكنه يضعها في نسيجها
العام وإيقاعها الخاص المتنامي.

لقد حققت هذه التجربة ما كنت أسمى إليه في
الوصول إلى نوع من التجريب المسرحي، وهو بحثي عن
جوهر الحقيقة، الذي يسطع من الممثل. ساعدني هذا
العمل المسرحي الشعري الصغير على أن أتعامل مع المسرح
بمفهوم جديد، ونجحت في أن أخطو خطوات واضحة تقتضي
أثر المصلح المسرحي البولندي الكبير ي. جروتوفسكي وأتجهج
منهجه وهو أن الممثل هو البدء والنتهى، هو الروح والجسد،
هو موسيقى العمل المسرحي وإضاءته، تتخلق مفردات العرض
المسرحي عنده وتتشكل وفقاً لإرادته، هو الوسيط ما بين
الكلمة والمتلقى، وكل ما عدا ذلك باطل!!

لقد سطر الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي بقلمه
عدداً من القصائد التي يمكن أن تحسب له مسرحياً/ دارماً
بل بمقدورنا أن ننسج منها أعمالاً مسرحية متكاملة، أفلام
سينمائية/ شاعرية، معزوفات موسيقية، لوحات تشكيلية.

ولعل قصيدة «مرثية لاعب سيرك» بديوانه (مرثية للعمر
الجميل) أصدق مثال يؤكد وجهة نظري، فهذه القصيدة
خلاصة للدراما المأساوية/ الملهامية، والبطل يختار فيها الموت
اختياراً واعياً. كأن الموت رفيق للحياة، والحياة رهينة بالموت
«ولاعب السيرك» - بهذا المعنى - بطل أرسطي يثير الشفقة
والعطف لدى المتفرج، ويعطينا إحساساً «بالهاماراتيا»
الإغريقية، حيث يرتكب البطل/ لاعب السيرك/ خطأ، لا
عن لؤم وخساسة، بل نابعاً من الوضعية الاجتماعية الخاطئة،
فهى التي تخطئه، وتدفعه إلى الموت دفعاً من أجل الحياة:

في العالم المملوء أخطاءً

مطالبٌ وحدك ألا تخطئ

لأن جسمك النحيل

لو مرةً أسرع أو أبطأ

هوى وغطى الأرض أشلاء

في أى ليلة تُرى يقبع ذلك الخطأ

في هذه الليلة أو في غيرها من الليالي

ويرسم الشاعر درامية اللحظة، وفضاءية المكان بوعي
الكاتب الدرامي المحنك المتفهم لأدواته ومفرداته:

حين تلوح مثل فارس يُجِيل الطرف في مدينته

مودعاً يطلب ود الناس في صمت نبيل

ثم تسير نحو أول الحبال

مستقيماً مؤمناً

وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول

ويملاون الملعب الواسع ضوضاء

ثم يقولون ابتدئ

والأمر بالبداية، هي بداية الموت، يشبه الموقف ذاته عند
الرومان، عندما كانوا يشاهدون ضحيته في مصارعة العبيد

غير المتكافئة، ينتظر فيها المنتصر الإشارة لاغتيال غريمه. «ابتدى» تعنى للاعب السيرك «أن ينتهى» أن يغامر بنفسه ويضحي بها على الحبال قرباناً للمتفرجين الذين يتعطشون لمشاهدة الموت أمامهم وهو يتحقق، يصارعه البطل أو يتصارع معه من أجل الحياة؛ كان لاعب السيرك يحقق نيابة عنهم الانتصار، أما الهزيمة فتقع مسؤوليتها عليه هو فقط، عليه أن يتحملها وحده.

الهوامش:

(١) أنشأ صاحب هذه السطور، ومعه الفنان إتنصار عبد الفتاح، فرقة «منف المسرحية» فى عام ١٩٨٦ بقصر ثقافة الجيزة تحت إشراف مديرها آنذاك الفنان عبد الرحمن الشافعى، لتقديم الأعمال المسرحية الجديدة فى قاعة خالية من الديكورات، وما هى إلا فضاء مسرحى يجمع المتفرجين والممثلين فى وحدة مسرحية واحدة تشكل كيانات العروض المسرحية. قدمت فوق هذه الخشبة، فيما بعد، مسرحية (الدبكة) التى شارك فى إبداعها الشاعرة كولر مصطفى (الصباغة الشعرية) والناقد حازم شحاته،

من إخراج إتنصار عبد الفتاح. تلاها تقديم الفرقة لمسرحية (الهلافت) لعمود دهب، والتى استغلت فيها المساحة الخارجية، وهى حديقة عرضت فيها المسرحية. توقفت الفرقة، لأن المسؤولين آنذاك - رغم نجاحها وأهميتها - لم يساندوها، تماماً كما يحدث عندما تتوقف مشاريع جميلة فى بلادنا لأنها كانت تمثل مشروعاً جاداً للحركة الثقافية المسرحية.

(٢) كان الناقد حازم شحاته واحداً من المشاركين والمتابعين لحركة الفرقة خطوة بخطوة على مستوى النقد والتحليل.



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجلة
النقد
الأدبي

فصول

الجلد الخامس عشر
العدد الرابع
شتاء ١٩٩٧

فراغات طائفة

السيرة الذاتية الروائية
الشخصية الروائية والقناع
طه حسين: تفكيك مبدأ المقايضة
أمثولة العبيد الأبق

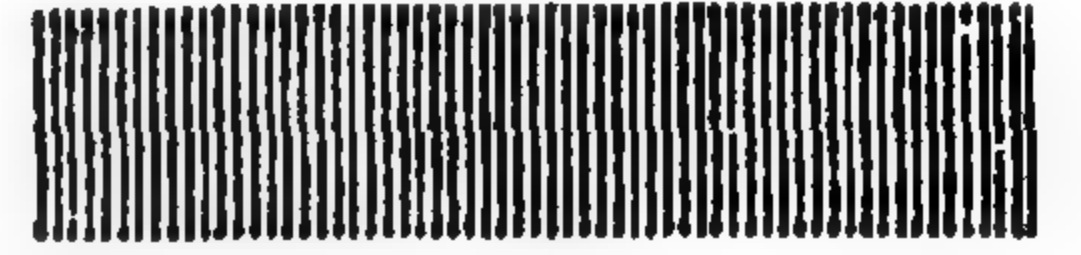
فراغات نطيفية



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول

مجلة النقد الأدبي



رئيس مجلس الإدارة: **مهير مرجان**

رئيس التحرير: **جابر عصفور**

نائب رئيس التحرير: **هدى وصفي**

الإخراج الفني: **محمود القاضي**

مدير التحرير: **حسين حمودة**

التحرير: **حازم شحاته**
فاطمة قنديل

سكرتارية: **أمال صلاح**
صالح راشد

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١.٧٥٠ دينار - الصومالية ٣٠ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٥٠ درهم - سلطنة عمان ٣ ريال -
المراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - البحرين ٣ دينار - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢.٥ دينار - قطر ٣٠ ريال -
غزة/ القدس ٢.٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيها - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١.٧ دينار -
دبي/ أبو ظبي ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشا + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشا ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

ISSN 1110 - 0702

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو متوليها المعتمدين .

السعر: ثلاثة جنيهات

● فى هذا العدد

● مفتتح

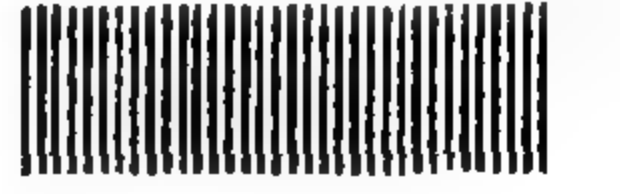
رئيس التحرير ٥

● دراسات

- | | | |
|-----|---------------------|--|
| ١١ | يمنى المييد | - السيرة الذاتية الروائية |
| ٢٥ | منى ميخائيل | - التناص فى «ترايها زعفران» |
| ٣٣ | محمد الباردى | - الشخصية الروائية والقناع |
| ٤٢ | أحمد صبرة | - جوانب من شعرية الرواية |
| ٦٥ | صلاح صالح | - شخصيات غربية فى روايات عربية |
| ٨١ | فخرى صالح | - قامات الزيد : لعبة تحليل الشاعر |
| ٨٨ | إدوار الخسراط | - الفن المراوغ فى «أحاديث جانبية» |
| ٩٩ | عبد الكريم أبو خشاف | - توفيق زياد : ذاكرة الزيتون |
| ١١٦ | نهى البيومى | - أخبار مجنون ليلى |
| ١٣٣ | محمد فكرى الجزار | - الهاوية بين ظاهرات الواقع وماهيات الوعى به |
| ١٦٠ | عبد الله إبراهيم | - طه حسين : تفكيك مبدأ المقايضة |
| ١٨٤ | محمد أزويطة | - الكتابة الأدبية خارج المصطلح الأدبى |
| ١٩٣ | معجب الزهرانى | ز - النقد الجمالى فى النقد الألسنى |

المجلد
الخامس عشر
العدد الرابع

شتاء ١٩٩٧



فراغات نظيفية



فراغات نظيفية

● آفاق نقدية

- مدخل إلى قصيدة النثر
- وجهة النظر في الرواية
- إيتروبيا الإيقاع

- سوزان برنار ٢٢١
- بوريس أوسبنسكى ٢٥٦
- نيلي الشرينى - سيد الحرارى ٢٧٠

● آفاق تراثية

- أمثلة العبد الآبق
- فى النصبة والبيان ومحنة المعنى

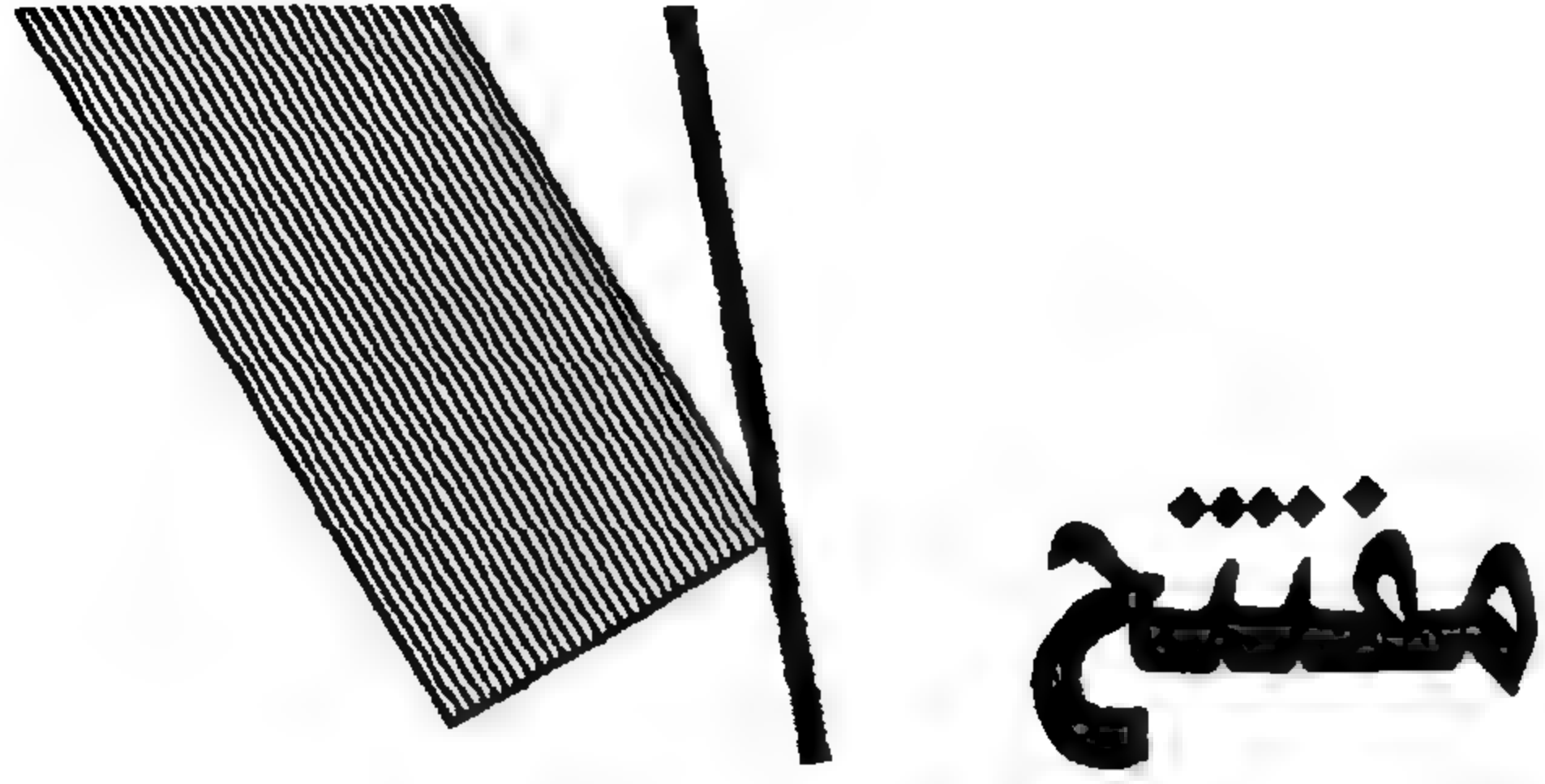
- محمد بدوى ٢٨١
- رجاء بن سلامة ٢٩٩

● عروض ومتابعات

- الكتاب المصريون بين الرواية والتاريخ
- قراءة فى مجلة «ألف»
- بحوث مهرجان القاهرة للإبداع
الشعرى (تقرير)

- سمية رمضان ٣١١
- هالة فؤاد ٣١٦
- غادة نبيل ٣٣٠





تقدير ألف ليلة

خمسة على الأقل من المشايخ المتسبين إلى الأزهر في مصر اقترنت أسماؤهم بطباعة (ألف ليلة) في القرن التاسع عشر، أضف إليهم ثلاثة على الأقل من مشايخ الهند الذين أشرفوا على طباعتها في مدينة كلكتا بالهند، وهم مثال على غيرهم في أقطار إسلامية متباينة، ومع ذلك لم يتخرج أحد هؤلاء من تصحيح متن الليالي وتقديمه إلى القراء، ولم يشعر واحد منهم بغضاضة في الإشادة بقيمة ذلك المتن وروايته بكل ما انطوى عليه من خصائص وأساليب، أو تضمنه من أحداث ووقائع وشخصيات ومشاهد ونزعات، بل أكد كل واحد منهم، كما أكد غيره، قيمة المتن الذي احتفى بطبيعته الأدبية في سماحة لا تعرف التزمّت الأخلاقي، ورحابة وعى ينفر من لبسة الرياء والتصنع باسم أى نوع من أنواع التأويل الاعتقادي أو التصلب الاجتماعي. وكانوا جميعا يسيرون سيرة السلف الصالح في إرسال النفس على السجية والرغبة بها عن التزمّت والتصنع.

ولذلك، كان من الطبيعي أن لايمتد الشيخ عبدالرحمن الصفتي، في طبعة بولاق الأولى ١٨٣٥، بقلمه إلى المتن إلا ليصوب اللغة من «ركاكة الغلطات السخيفة» للعامية، مؤكدا إعراضه عن استهجان «المعاني الكثيفة» التي أدرك أنها بعض ما يلزم الخصائص الأدبية للمتن ويلزم عنها. ومضى على أثره الشيخ قطرة العدوى في طبعة بولاق الثانية التي ختمها سنة ١٨٦٣ بما يدل على تقديره للمتن الذي يتضمن من فنون النوادر والآثار وأنواع الحكايات والأخبار ما يتسلى به المحزون، ويفيد المتطلع إلى ما فيه من حكم وفوائد ونصائح ومواعظ. وقد بذل الشيخ من الجهد ما رآه ضروريا للوصول بلغة المتن إلى ما تؤدي به الغرض الذي وضع من أجله، وهو تحقيق الفائدة والمتعة من حكايات الليالي، لكل مطالع وناظر وسامع، سواء كان من الخواص الأعلام أو زمرة العامة العوام. وفي الإشارة إلى «كل مطالع وسامع وناظر» ما يدل على تعدد مستويات تلقى ألف ليلة، ومراوحتها بين عوالم الخاصة والعامة، وتقلبها ما بين آليات الإرسال الكتابي والشفاهي.

وقد مضى الشيخ طه محمود قطرية في اتجاه سلفه الشيخ قطة العدوى، فختتم نسخة المطبعة الوهية (سنة ١٨٨٠م) بحمد الله الذى قصّ على نبيه أحسن القصص، وأباح لأمته فنون الرخص من الحكايات التى تعينهم على احتمال النوازل، مؤكدا مكانة الكتاب التى تغنى عن الإطناب فى مدحه، إذ العبارة تقصر عن الإحاطة بمحاسنه، والبليغ لا يتسهل له نعت ما كمن من اللطائف فى مكانته. وفى إشارة الشيخ قطرية إلى «أحسن القصص» ما يؤكد على سبيل التضمين أن فن القص من الفنون المندوب إليها، وأن فائدة الليالى المنتسبة إلى هذا الفن قرينة بإباحته للناس، تحقيقا لألوان المتعة والإفادة لعامة المسلمين وخواصهم. أما الشيخ عثمان عبد الرازق صاحب المطبعة العثمانية فختتم طبعته (سنة ١٨٨٤) بحمد الله على طبع كتاب الليالى الذى يحوى من عجائب الأخبار ما يبهز العقول، ويضم من غرائب الأنباء ما يجاور بين بدائع المنقول والمعقول، فهو بغية أرباب الآداب ومرمى النظر والسمار والأحباب، لأنه كتاب يكفى الطالب له عن كثير من دواوين الأخبار والتحرير. وتلك هى الألفاظ نفسها التى نقلها الشيخ إبراهيم الفيومى فى خاتمة الطبعة الثالثة من طبعات المطبعة الشرفية سنة ١٨٩٦، غير بعيد عن المعنى الذى فهمه هؤلاء جميعا عن مفتتح الليالى الذى جعل من سير الأولين عبرة للآخرين، لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر، ويظالع ما جرى للأمم السالفة فينزرجر.

ولم يفت ذلك المعنى الشيخ أحمد كبير الذى أشرف على طبعة كلكتا الثانية فى الهند، فاستهل الربع الثالث منها بالإشادة بما تتضمنه الليالى من الحكايات والروايات التى يستلذ بظواهرها أرباب الظواهر، ويشغل بمبادئها أصحاب النواظر فى البواطن، فيعتبر بمعانيها من له نظر فى عواقب الأمور، بوصفها كتاب عبرة لمن اعتبر، وخبرة لمن استخبر، ومسرة لمن تضجر، ومشغلة لمن تنقص بالغير. ولا يمكن لكتاب يستحق أن يكتب بالإبر على آفاق البصر أن ينشغل بظواهره الباحث عن بواطنه، أو يتخرج من بعض دواله من يفهم معانى مدلولاته، فالسماحة فى تقبله هى الوجه الآخر من إدراك غاياته، فهزله بعض جده، وإحماضه سبب إجمامه، ومضحكاته لوازم مبكياته، وما يشد العامة إليه هو أول الظاهر الذى يستدل به الخاصة على ما وراءه.

وذلك موقف يستند فى تبريره إلى المعقول والمنقول، ويتواصل مع التقاليد النقدية والبلاغية التى دافعت عن الأدب فى وجه الهجمات الأخلاقية التى استند بعضها إلى تأويلات اعتقادية جامدة. وبقدر ما جمعت هذه التقاليد بين الشعر والنثر، ووصلت فتنة النظم بمتعة السرد، أكدت قدرة الإبداع عموما على الكشف عن «الأخلاق» فيما يبدو خارجا على الأخلاق المألوفة، وأبرزت أهمية استتارة العقل فى عدم الانغلاق بالنص على معنى واحد. وميزت بين المعانى الأولى الخاصة بظواهر الكلام والمعانى الثانى التى هى المقاصد الباطنة من الكلام، بما يفتح النص الأدبى على أفقه الخاص، بعيدا عن المعانى الحرفية والنواهى التسلطية والقوالب الجامدة لمن ينصبون أنفسهم أوصياء على غيرهم، ظنا منهم أنهم يحتكرون معرفة الحقيقة دون سواهم.

ولم يكن المشايخ الذين قاموا على تصحيح «ألف ليلة» فى حاجة إلى الدفاع عنها ضد من يقذفها بالباطل، أو يتهمها بإفساد الأخلاق، أو يسعى إلى مصادرتها من الأسواق، أو تجريم من يطبعها ويقوم

بتوزيعها، لسبب بسيط هو أنه لم يكن في زمن هؤلاء المشايخ من يستنكر الليالي، أو يستقبح منها أو بعض عباراتها وألفاظها. ولم يجد هؤلاء المشايخ في تراثهم هجوما على الليالي أو على ما دخل في بابها مما هو شبيه بها، أو حتى على ما توغل في المناطق المظلمة لبحور المعاني الكثيفة التي حامت الليالي على سواحلها، فقد استقر في خلد الجميع ما انتهت إليه الأفهام الثاقبة من التمييز بين الجمالي والأخلاقي، حتى لو وقع تداخل بينهما، فالأول ينتمى إلى عالم الفن الذى يتوسل بالرمز والمجاز، التمثيل والإشارة، ولا يعرف ثبات الدلالة أو المعنى الحرفي، ويعلو على المعنى الضيق للمنفعة الاجتماعية المباشرة أو التوصيف الجامد للأخلاق الوقتية. والثانى لا يتصل بالأول إلا اتصال المدلول الواحد بالدال الذى تتعدد مدلولاته في الدلالة التى ترتقى بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، عبر وسائط مراوغة، وتقنيات متنوعة، وأساليب لا ضفاف لثرائها فى تحقيق غاياتها التى هى عبرة لمن اعتبر.

وآية ذلك ما ردّ به ابن المعتز الشاعر الناقد على أبى بكر نطاحة الفقيه الذى هاجم الشعراء لخروجهم على الأخلاق، فكتب إليه ابن المعتز يذكره بأن الشعر لم يؤسس على أن يكون المبرز فى ميدانه من لم يغو بصبوة، أو يرخص فى هفوة، أو يكسب شعره معارض الحق. ولو سلك أحد بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمة بن أبى الصلت وعدى بن زيد العبادى؛ إذ كانا أكثر تذكيرا وتحذيرا ومواعظ فى أشعارهما من امرئ القيس والنابغة والأعشى. وهل يتناشد الناس أشعار هؤلاء وأمثالهم، على تعيهرهم فيما يقول ابن المعتز، إلا على ملاء من الناس وفى حلق المساجد؟! وهل يروى ذلك إلا العلماء الثقات الموثوق بصدقهم؟ وما نهى النبى (صلعم) ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر.

وقد امتد أبوبكر الصولى بعبارات ابن المعتز إلى بعد آخر من أبعادها فى قوله الموجز الدال: «ماظننت أن كفرا ينقص من شعر ولا أن إيمانا يزيد فيه». وهو قول يصل بالتمييز بين الشعرى من ناحية، وبين الأخلاقى أو الاعتقادى من ناحية ثانية، إلى ما يؤسس مبدأ عاما يميز به الفن فى أفقه الخاص الذى لا يتناقض مع الأخلاق أو الاعتقاد بالضرورة، بل يتميز عنهما فى وسائطه وتقنياته وعلاقات دلالاته بنوع خاص من معرفة المتعة أو متعة المعرفة التى لا تتحقق إلا بالفن.

وأتصور أن الجاحظ كان على قدر كبير من الوعي بهذا النوع من المتعة التى يحققها الفن بأدواته الخاصة، وعلى رأسها النظم والصورة، فى كل ألوان الفن الأدبى، فتحدث عن الشعر الذى يتميز بأنه ضرب من النسيج وجنس من التصوير، وذلك بالقدر الذى أوضح به أهمية الصورة والنظم فى مجالات النشر بعامة والسرد القصصى بخاصة، ولذلك أكد فى غير موضع من كتاباته أن الإعراب يفسد نوادر المولدين، كما أن اللحن يفسد كلام الأعراب، لأن سامع ذلك الكلام إنما أعجبه تلك الصورة وذلك المخرج وتلك اللغة وتلك العادة، فإذا أدخلت على هذا الأمر ما يغير منه انقلب المعنى مع انقلاب نظمه وتبدل صورته.

ووصل الجاحظ بين خصائص الكلام ومقتضى الأحوال بما أبرز العلاقة بين الصياغة والمقام، وبين النظم والوظيفة، وبين تعدد المقامات السردية وتنوع مستويات اللغة الحوارية، فذهب إلى أن لكل ضرب من الحديث ضربا من اللفظ، ولكل نوع من المعانى نوعا من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف

للخفيف، والإفصاح في مواضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية، والسخافة في موضعها الذي لا يختلط بالجزالة، قط، أو يأخذ بأكظامها. ويقدر تأكيد الجاحظ الأفق الفني الخاص الذي تتميز به بلاغة السرد، وذلك ضمن اهتمامه بأنواع القص الصاعدة في عصره، هاجم الذين يميلون إلى التصنع في التورع، وينفرون من صراحة السرد في موضوعات الجنس على وجه التحديد، فرماهم في كتابه (الحيوان) بالرياء والنفاق اللذين يكشفان عن لؤم مستعمل ونذالة متمكنة، وروى عن الصحابة والسلف الصالح من الأبيات والأقوال التي لا حياء في معانيها أو إشارات جنسية ما لا تسمح به الرقابة المعاصرة، وما لا يمكن أن تنشره «الحياة» اليوم، وقد أنشد بعضها عن عبدالله بن عباس الذي قالها في المسجد الحرام دون غيره، وذلك كله ليثبت بالنقل، إلى جانب العقل، أنه لا حرج في إنشاد الشعر أو رواية القصص مهما حمل من كلمات أو عبارات، وأن تباين مقامات السرد يفرض تباين أحوال الأساليب والمسميات، ومن ثم حرية النظم وصراحته في صياغة صور المواقف السردية متغايرة الخواص.

ولقد سار على أفكار الجاحظ المعتزلي تلميذه ابن قتيبة الذي انقلب عليه وانحاز إلى أهل النقل من الحنابلة، لكنه ظل يؤكد ما سبق أن تعلمه عن الجاحظ، وما أصبح تقليدا متبعاً في البلاغة العربية، من ضرورة الحفاظ على تباين أحوال المقال بتباين مقتضيات المقام، فاستهل ابن قتيبة كتابه (عيون الأخبار) بتحذير المتزمتين والمتنسكين والمتشددين فيما يترخص فيه غيرهم، مؤكداً أنه لم يكتب كتابه لهم وحدهم، وإنما كتبه لكل من يمكن أن يطالعه أو يقبل عليه، كأنه مائدة تختلف فيها مذاقات الطعوم لاختلاف شهوات الآكلين. ولذلك، راوح الكتاب على طريقة الجاحظ بين الهزل والجد على قاعدة: رَوَّحُوا عَنْ الْقُلُوبِ فَإِنْ لَهَا سَامَةٌ كَسَامَةِ الْأَبْدَانِ. وأفصح في ذكر العورات لأن أسماء الأعضاء لا تؤثم، وإنما المآثم في شتم الأعراض وقول الزور والكذب وأكل لحوم الناس بالغيب. وترخص ابن قتيبة في إرسال اللسان بالرفث عند كل حكاية أو رواية تذهب بطلاوتها الكناية عنها، ويفسد متعتها التعريض بدل التصريح. وأبقى على اللحن في نوادر الأعراب التي يذهب الإعراب بما فيها من موضع الاستطراف. وأكد ابن قتيبة أنه يجري في ذلك كله على عادة السلف الصالح في إرسال النفس على السجية والرغبة عن لبسة الرياء والتصنع.

وليست هذه النتيجة بعيدة عن ما انتهى إليه أبو الحسين ابن وهب في كتابه (البرهان في وجوه البيان) في القرن الرابع للهجرة، خصوصاً حين جمع بين الشعر والنثر في مبدأ واحد، هو مبدأ التنوع الذي يبقى على نشاط الذهن وحيوية النفس، مدركاً أن تلقى أنواع الفن المختلفة يحتاج إلى ترخص خاص به، يراعى تباين مقامات الأداء وتغير شروط الاستقبال، فمخاطبة الناس على مقادير عقولهم تستدعي هذه المباشرة، مثلها مثل حكاية الأحوال التي تؤديها الرواية. ولذلك، استخدم الحكماء السخيف من الكلام في خطاب من لا يعرف غيره من العامة، وحكى المؤدون الألفاظ السخيفة على ما هي عليه في النوادر والمضاحك وما أشبهها من الحكايات التي متى حكاها الإنسان على غير ما هي عليه خرجت عن معنى ما أريد بها، وبردت عند المستمع إليها، فليس على حاكها عيب في سخافة لفظها، بل العيب عليه إذا قلب الكلام عن جهته.

وقد تواصلت هذه الأفكار التي تحولت إلى تقليد ثابت ومبدأ مقبول في بلاغة السرديات العربية، فلم نسمع عن هجوم قديم على الليالي، أو تزمت متصنع في الكتابة عن الجنس أو غيره من محرمات عصرنا، أو حجر على أحد بدعوى الأخلاق في الكتابة، فقد اتفقت الاجتهادات الأساسية في الحضارة العربية على إرسال النفس على سجيته في الإبداع، ومراعاة تباين أحوال المقال بتباين أحوال المقام، سواء في الشعر أو في النثر، في أشكال السرد العام أو ألوان السرد القصصى الخاص. ودليل ذلك اتفاق ابن المعتز السني الحنبلي مع الجاحظ الاعترالي، واتفاق ابن قتيبة النقلي مع نقيضه الجاحظ العقلاني، واتفاق ابن وهب الشيعي مع نظائره المتأخرين من أهل السنة أو المعتزلة أو غيرهم من طوائف المؤلفين والكتاب الذين لم أذكرهم اكتفاء بالأمثلة الدالة عليهم، في تنوع المذهب وتباين الانتماء الفكري أو الاعتقادي أو السياسي، فالقاسم المشترك بين الجميع هو التسامح في المقال بما يتيح الاستجابة إلى تباين المقام، وفهم أحوال المقام بما يصل بين سياقات النص الداخلية وسياقاته الخارجية، في عملية الاستقبال والتلقى التي هي معطوفة على عملية الإرسال والإنتاج. ولذلك، لم يشعر المشايخ الأزهرية الذين قاموا بتصحيح (ألف ليلة) وتقديمها إلى الجمهور بما تضيق به صدورهم، وكانت استجاباتهم السمتة إليها استجابة من يعرف تراثه ويتمثل تقاليده الرحبة في إطلاق إبداع النفس على سجيته.



في اللحظات الأخيرة قبل طبع هذا العدد من فصول، وبالتحديد في يوم الإثنين الموافق ٥ مايو ١٩٩٧، فقدت الحياة الثقافية العربية أستاذتنا الجليلة الدكتورة سهير القلماوى رائدة دراسات ألف ليلة وليلة التي لولاها ما وجدنا العشرات من الكتب والمئات من الدراسات التي تتنافس كلها في جودة المنهج وتعدد المنظور، والتي تشترك كلها في التواصل مع تقاليد خلاقة استهلتها أستاذتنا التي كانت أول امرأة تحصل على درجة الدكتوراه من الجامعة المصرية في الآداب، وأول أستاذة في قسم اللغة العربية،

وأول رئيسة لهذا القسم، وأول سيدة تولت منصب رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، وأول من أقام معرضاً دولياً للكتاب في مصر عام ١٩٦٧، وأول من استهل الأنشطة الثقافية في هذا المعرض، وأول رئيسة لجمعية خريجات الجامعة. ومؤلفاتها («أدب الخوارج»، «المحاكاة في الأدب»، «في النقد الأدبي»، «ثم غربت الشمس»، «العالم بين دفتي كتاب»، «مع الكتب»، «الرواية الأمريكية الحديثة») وإبداعاتها («أحاديث جدتي»، «الشياطين تلهو»، وترجماتها («ترويض النمرة»، «رسالة أيون»، «عزيزتى أنتونيا»، «رسائل صينية»، «قصص صينية»، «هدية من البحر»، «مائدة المعرفة»، «كتاب العجائب») وبحوثها الكثيرة التي لم تجمع في كتاب مع مقالاتها الوفيرة وأحاديثها الإذاعية، وقصائدها التي جعلتها واحدة من مؤسسى جماعة أبوللو، ونشاطها العام الثقافى والاجتماعى - كل ذلك يجعل منها نجمة ساطعة في تاريخ الثقافة العربية.

رحمها الله رحمة واسعة وألهم أبناءها وتلامذتها وقراءها الصبر والسلوان.

رئيس التحرير

اعتذار

نشرت «فصول» في عددها السابق مقالا بعنوان «الأرض اليباب وأنشودة المطر - معالم بارزة في طريق الحداثة» تحت اسم محمد عواد.

وتعتذر مجلة «فصول» مرتين؛ مرة لأن صاحب هذا المقال هو الدكتور نايف خالد العجلوني، ومرة لأن تحرير المجلة فاته أن هذا المقال قد نشر كاملا في مجلة «أبحاث اليرموك» سلسلة الآداب واللغويات (المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ١٤١٧ هـ / ١٩٩٦) التي تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة:

دراسة في ثلاثية حنا مينة

يمنى العيد*

الشفافية والاستساب

١ - من المعروف أن هناك ما هو مشترك بين الأجناس الأدبية، وهو كونها أدباً. وكل كلام على الأدب يطرح سؤاله عن مدى شفافية اللغة، هذه الشفافية التي دُمِّرت، كما يقول فوكو، في بابل لتعاقب الإنسان، بعد أن كانت العلامات ترتبط ارتباطاً تشابهاً عميقاً بما تشير إليه، وبعد أن كان الخطاب صورة لمنطوقه^(١).

لقد فارقت اللغة الأشياء، وتعذر، حسب بارت، وجود درجة صفر للكتابة.

إن لعبة الدوال والنظم التي تتبنى بها كل كتابة أدبية - والسيرة الذاتية أدب - تجعلنا نتساءل عن مدى الاستيهام الذي يلزم عملية الصياغة، بما في ذلك صياغة كاتب السيرة الذاتية لتصويراته الاسترجاعية وحتى لدوناته اليومية، أو لاعترافاته.

لماذا السيرة الذاتية؟

ملت في كلامي على السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث إلى السيرة الذاتية الروائية. وملت في كلامي على السيرة الذاتية الروائية إلى الكلام على ثلاثية حنا مينة الروائية. عنيت: «بقايا صور» و«المستقع» و«القطاف»^(٢). السؤال الذي قد يطرح هنا هو:

أولاً: لماذا السيرة الذاتية الروائية، علماً بأن كتب السيرة الذاتية كثيرة في الأدب العربي الحديث؟^(٣)

ثانياً: لماذا ثلاثية حنا مينة؟

أولاً: أوجز جوابي الذي يعلل ميلى إلى ما ملت إليه في النقاط التالية:

* ناقدة لبنانية.

لا يطابق خيط الحكى «خيط» المحكى عنه، لأن الحكى، إضافة إلى كونه مفارقاً لمرجعياته، هو استنساب، أى انتقاء واجتزاء، وأحياناً تقديم وتأخير يقتضيه سياق تتحكم به رؤية من يحكى لما يحكى، وكمثال أوجز ما أورده ميخائيل نعيمة فى تقديمه لكتاب سيرته الذاتية (سبعون)^(٤).

يخبرنا ميخائيل نعيمة بأنه يستحيل عليه أن يعرض لحياته «لمحة لمحة حسب تسلسلها فى الزمان والمكان» (ص ٩)، وأن ينتزع من كل لمحة جميع ما حملته إليه من موحيات، وتخيلات، وجميع ما حملها من حركات عفوية وغير عفوية، ومن وساوس ورغبات، ومن أحلام، وملذات، وأوجاع كتم بعضها عن الناس وفصح بعضها (ص ٩)، لذا يقرر بأن يعطى للناس من حياته قدر نصيبهم فيها، أو ما يظنه نصيبهم. أما حياته الخاصة التى تعنى «من أين أرزق، وماذا أكل وأشرب وألبس»، «وماذا كان بينى وبين نساء أحببتهم وأحببن، ومتى حزنت وبكيت (...)»، أما هذه الأمور كلها، وكثير من نوعها، فما ظننت يوماً أن للناس أى نفع فى معرفتها، لذلك أهملتها الإهمال كله^(٥) فى كتاباتى» (ص ١١).

إن ما يقوله نعيمة يشير بوضوح إلى رؤية معيارية تحدد لصاحبها ما يمكن أن يحكىه من سيرته الذاتية وما عليه إهماله، مما هو خاص، فى هذه السيرة. كما يشير إلى نوع من الاستنساب، واستحالة الالتزام بتسلسل زمن المرجعى، وعجز الكتابة عن استعادة كل أبعاد المحكى وبالتالي عجز اللغة عن المطابقة.

الرؤية المعيارية

٢ - إن وجود رؤية معيارية تتحكم فى الكتابة، بما فيها كتابة السيرة الذاتية، يحيل هذه الكتابة إلى مجال حضارى، أو إلى ما يسود فى هذه الحضارة من أعراف وسنن تشكل سمات هذه الحضارة وهوية الانتماء إليها. لذا، لا بد أن نتساءل عن علاقة الكتابة بالسائد فى الحضارة التى تنتمى إليها، وعن مدى استعدادها للخروج على هذا السائد والجهر بما فى الدواخل، مما هو متعارض أو متناقض، مع هذا السائد.

وقد نجد أنفسنا مضطرين، فى حال خضوع كتابة السيرة الذاتية لسلطة السائد، إلى وضع ميثاق السيرة الذاتية المعلن موضع الريبة، لأن صاحب السيرة قد يتواطأ، فى مثل هذه الحال، مع القامع ضد المقموع فيه، أو قد لا يجرؤ على ملامسة ما فى أعماق ذاته، ورفع الستار عن مكنون هذه الذات ومكبوتها.

إن الكلام فى موضوعات الجنس والدين والسياسة، مازال فى بلداننا العربية كلاماً محظوراً بهذه النسبة أو تلك. ومازال الكثير من الكتب التى تتناول هذه الموضوعات يمنع حتى فى حال توسله المتخيل الروائى^(٦). وما زالت أحكام النفى والقتل والاعتقال تصدر بحق الكثير من الكتاب والأدباء^(٧)، فكيف إذا جاء الكلام على هذه الموضوعات فى اعترافات، أو فى يوميات، أو فى مذكرات، أو فى خطاب استرجاعى... أى فى كتابة يفترض فيها، لأنها سيرة ذاتية، الصدق وقول الحقيقة.

لذا، نجد بعض الدارسين يتحفظ تجاه السير الذاتية التى كتبها عدد من كبار الأدباء العرب، لأنها فى نظرهم ليست سيراً ذاتية بالمقارنة مع ما تتسم به السير الذاتية فى أدب الغرب لجهة الجرأة فى الكشف عن الذات، شأن جرأة «روسو» و«أندريه جيد» مثلاً فى اعترافات كل منهما^(٨).

وبالمقابل، يبدو المتخيل الروائى قناعاً أكثر صدقاً فى تقديم السيرة الذاتية، فهو إذ يضم الميثاق يصبح أكثر جرأة على كشف الذات. كما أن شفافية الازدواج بين الراوى والكاتب تترك حيزاً للذات كى تقف فيه أمام مرآة ذاتها، وتجاوز معرفياً عربها.

التجنيس - الميثاق وعامل القراءة

٣ - إن خطاب السيرة الذاتية نفسه لا يخلو من عملية تجنيس تتخذ مظهر اللاتجنيس: فخطاب السيرة الذاتية الذى يعتمد المجاورة بين أساليب وأنماط نصية متنوعة (كالمجاورة بين الحكاية والشعر والمثال والحكمة والمدونة والحوار والتعليق...) يوهم بـ«لاتجنيسه». إلا أن التأمل فى هذه المجاورة يكشف عن سياق ينتظم وفقه خطاب السيرة الذاتية،

وعن قصدية خفية تنطوى عليها المجاورة وتضمهرها دلالات النسق الثقافية^(٩).

٤ - إن المقاربات اللفظية تمارس عبر انتظام علامتي للملفوظات. يتكفل هذا الانتظام بتوليد دلالاته واضعاً الخطاب، أى خطاب، موضع المجال المعرفى الذى لا تنفصل فيه عملية الكتابة عن عملية القراءة. لذا يبدو ميثاق السيرة الذاتية أكثر من علاقة التزام بين المؤلف وما يكتب، إنه أيضاً علاقة المكتوب بذاته وبانفتاحه على القراءة.

٥ - إن الحد الذى عرف به فيليب لوجون السيرة الذاتية بقوله: «سرد استعارى نثرى يقوم به شخص واقعى عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصه»^(١٠). إن هذا الحد متعسف وقار، لأنه ينفى إمكان وجود درجة من التطابق مع المرجعى وعدمه، ولأن مفهوم الميثاق الذى يفرض، حسب رأيه، وجود اتفاق مشترك بين المؤلف والقارئ، أو بين مؤلفى السيرة الذاتية والقراء، هو مفهوم غريب عن واقع الأدب، باعتباره يتجاهل الفضاء الذى يمكن أن تخلقه القراءة التأويلية متجاوزة حدود التأويل، ومحدوديات التجنيس المفترضة مسبقاً.

غير أنه من المنصف والمفيد أن نشير هنا إلى أن فيليب لوجون، عاد إلى مفهوماته فى (ميثاق السيرة الذاتية) ليكشف منها موقفاً نقدياً، وليكشف عن التناقض الذى وقع فيه بين تعريفه وممارساته:

فلقد رأى فيليب لوجون أن انتماء السيرة الذاتية إلى نظام مرجعى «واقعى» يأخذ فيه الالتزام الأوتويوجرافى قيمة ميثاق لا يعنى عدم وجود نظام أدبى آخر تنشده فيه الكتابة أيضاً الشفافية، كما رأى أن الاهتمام بالذات هو اهتمام مسكون بالإنصات إلى الآخر^(١١). وبذلك انتهى لوجون بنقده إلى القول بأن عامل القراءة يسقط إمكان إبراز خصائص مميزة للسيرة الذاتية تفصلها، وبشكل واضح، عن الأجناس الأدبية القريبة منها كرواية السيرة الذاتية. ومن ثم، تراجع فى نظره التعريف ليترك مكانه إلى التحليل.

ونحن إذا ما أضفنا إلى مراجعات لوجون النقدية، تعريف فايرو الذى يقول بأن السيرة الذاتية عمل أدبى، وبأن

هذا العمل قد يكون رواية، أو قصيدة، أو مقالة فلسفية، يعرض فيه المؤلف أفكاره ويصور إحساساته، بشكل ضمنى أو صريح^(١٢)، أمكننا أن نستنتج وجود نوع من التداخل، وربما من الالتباس بين السيرة الذاتية التى تروى سيرة ذاتية، أو تضمير سيرة مؤلفها.

فى ضوء ما تقدم، تبدو لى مقارنة السيرة الذاتية فى عمل روائى هو سيرة ذاتية روائية، مقارنة لا يقلل من شأنها ما سماه لوجون بالميثاق، أو هذا الالتزام الذى يظهره المؤلف ويأخذ قيمة ميثاق. كما لا يعوزها ما يعلل معرفة الذات فى روايتها عن سيرتها.

لماذا ثلاثية حنا مينة؟

ثانياً: أما لماذا ثلاثية حنا مينة؟

١ - لأن قناع الرواية لا يمارس فى الثلاثية، وكما سأتبين، وظيفة إخفاء المكبوت، وستر المقموع، بل هو مسمى لإعادة الاعتبار إلى العامل الذاتى فى الأدب العربى الحديث.

٢ - لأن حكاية السيرة الذاتية فى عمل روائى له، فى ممارسة حنا مينة، كما سنرى، وظيفة مزدوجة: وظيفة تجذير الخطاب الروائى بمرجعية محلية، ووظيفة فتح السيرة الذاتية على ما هو أبعد منها بحيث يرفع الذاتى الفردى إلى الإنسانى الجمعى.

السيرة الذاتية فى ثلاثية حنا مينة الروائية

الثلاثية رواية بين الروايات؟

يقدم حنا مينة الجزء الأول من ثلاثيته (بقايا صور) (١٩٧٥) بعد كتابته عدداً من الروايات والقصص^(١٣)، ثم يقدم الجزء الثانى (المستنقع) (١٩٧٧) بعد مجموعة قصصية^(١٤). وبعد مضى عشر سنوات تقريباً قدم خلالها ستة أعمال روائية^(١٥)، يقدم (القطاف) (١٩٨٦)، مصرحاً بأن هذه الرواية هى الجزء الثالث من ثلاثيته، وأنه يحكى فيها، من خلال عائلته وبعين يافع، عن حياته فى اللاذقية^(١٦).

نلاحظ أن حنا مينة بدا باكراً بكتابة ما نعتبره سيرة ذاتية، على خلاف المعهود لدى الكتاب، وأن الجزء الأول

حاء بعد روايته (الشمس في يوم غائم) (١٩٧٣) التي حازت شهرة، وأحلت صاحبها مكانة مرموقة في مجال الكتابة الروائية العربية.

ونلاحظ أيضاً أن الثلاثية أتت في سياق مجموعة من الأعمال الروائية، وفي حركة من التناوب بين أجزائها وهذه الأعمال، ومع هذا فإن الثلاثية تشكل متناً واحداً يؤكد المؤلف تواليه الزمني عندما يجعل (المستنقع) تبدأ من حيث انتهت (بقايا صور)، و(القطاف) من حيث انتهت (المستنقع)؛ تنتهي (بقايا صور) برحيل العائلة إلى المدينة، وتبدأ (المستنقع) بوصول هذه العائلة إلى المدينة: «ها نحن في المدينة»، يقول الراوى. كذلك تنتهي (المستنقع) بإعلان الراوى عن قرار العائلة بالعودة إلى اللاذقية، وتبدأ (القطاف) بانقور: «وصلنا اللاذقية في نحو الساعة الثامنة ليلاً»^(١٧).

تتمثل واحدة المتن في حكاية ترويحها الثلاثية. هذه الحكاية هي سيرة ذاتية لراوى يسترجع فيها طفولته وحدثاته. يبدأ الاسترجاع من سن الثالثة، ويستغرق زمن الحكاية خمس عشرة سنة من عمر الراوى: يغطي الجزء الأول (بقايا صور) خمس سنوات من هذه السيرة تبدأ مع الالتماع الأولى لقدرة الذاكرة على التقاط صور الحياة، ويغطي الجزء الثانى، (المستنقع)، قرابة الثمانى سنوات، أما الجزء الثالث، «القطاف» فهو يحكى عن صيف وخريف السنة الأخيرة من هذه السنوات الخمس عشرة^(١٨).

كذلك نلاحظ أن راوى الثلاثية يشير في أكثر من موضع إلى أنه هو هذا الطفل الذى يحكى عنه، وإلى من يروى هو الكاتب نفسه، مثل قوله:

«كبر الطفل الذى هو أنا».

«ولكم كرهت نفسى، طوال حياتى أيضاً، لأننى قصرت عن أن أكون فى بعض المواقف، مثل هؤلاء الرجال الذين عوضت تقصيرى بتجميدى لهم فى كتاباتى»^(١٩).

ومع هذا يسمى المؤلف كل جزء من هذه الثلاثية رواية. وهو بهذا ينسب ثلاثيته إلى جنس أدبى محدد يتموقع فيه باعتباره روائياً، كما أنه يضع قارئه أمام خصائص

مفترضة توجب عليه أن يأخذ بعين الاعتبار مجموعة من العلاقات البنائية تمارس، فى إطار الجنس الروائى، وظائفها الدلالية.

فماذا تعنى هذه الملاحظات، وما الأسئلة التى تهمس بها لنا؟

إذا كانت الثلاثية سيرة ذاتية بأكثر من دليل، فما معنى أن تكون رواية، أى جنساً أدبياً، هو قناع تخيلى تلبس صدقيته، ذلك أن التجنيس الروائى يضمم وضع المحكى (حكاية السيرة الذاتية) موضع المحتمل، أى موضع ما بينه الخطاب الروائى، عادة، حين يبنى عالمه المتخيل، بحيث تتكفل شبكة العلاقات التى ينتمى إليها المحتمل بتوليد صدقية هذا العالم. والالتزام بالصدق، فى مثل هذه الحال، لا يقوم عن طريق تدوين يوميات المؤلف، ولا عن طريق تقديم اعترافاته، كما أنه لا يأخذ قيمة ميثاق ظاهر، بل يتوسل خطاباً روائياً له قواعده البنائية وتمفصلاته الخاصة.

ما وظيفة التجنيس إذن فى الثلاثية، وكيف يشتغل الخطاب الروائى على تيمة الأنا كى يبنى سيرتها المنطوية على ميثاقها غير المباشر، أو على صدقيتها؟ وعلى أية قاعدة معيارية يشتغل؟

هل يشتغل على قاعدة معيارية ترتبط بحكاية السيرة الذاتية نفسها، وبالشروط الاجتماعية والقيم الأخلاقية - الأسرية التى حكمت حياة الأنا؟

أم أن التجنيس يشتغل على قاعدة معيارية ترتبط بمفهوم المؤلف للرواية العربية؟

أم أن لكتابة السيرة الذاتية كتابة روائية وظيفية مزدوجة، متداخلة، ترتبط، فى آن بحكاية الأنا وما حكمها من شروط وقيم، وينمط الخطاب الروائى العربى الذى عمل حنا مينه فى كل ما كتب على إنضاجه والدفاع عنه؟

أرى أن كتابة المؤلف لسيرته الذاتية كتابة روائية لها وظيفة مزدوجة. وأستبق التحليل الذى سيظهر ذلك، لأشير إلى أن كتابة الثلاثية فى التواريخ التى تعمدنا ذكرها فى متن الدراسة، وعلى ذاك النحو من التناوب الذى بينا، جاءت فى

يبدأ زمن الحكاية من مكان في مدينة اللاذقية، هو هذه الدار التي ولد الطفل، صاحب السيرة، فيها. ويقف هذا الزمن، دون أن ينتهي، عند عودة هذا الطفل مع عائلته إلى المدينة نفسها، «عقب هجرتنا من اللواء عام ١٩٣٩»^(٢٥)، كما يقول الراوى.

تعود العائلة إلى اللاذقية للبحث فيها عن مأوى بديل لهذه الدار التي هدمت، والتي لم يبق منها، بعد خمس عشرة سنة، سوى صورة غائمة^(٢٦) في ذاكرة الطفل العائد وقد صار يافعاً. لم يبق من البيت الأول سوى علامة تشير إليها يد الأم قائلة: «هنا ولدت يا بني»^(٢٧).

وبين الرحيل والعودة يتشكل زمن الحكاية في الثلاثية في تواليه على قاعدة الشرط الاجتماعي، وفي معادلة تختصر حياة الطفل وعائلته في البحث عن مأوى ولقمة عيش، أو، في صورة «عاصفة من الهجرة والتمزق والألم»^(٢٨).

في هذه المعادلة يتلازم زمن السيرة الذاتية في نموه مع حركة التنقل في المكان، بل إن زمن هذه السيرة يندمج ويتوحد في هذه الحركة الموهنة بالمكان. فقر العائلة هو المحرك، به يتحدد فعل التنقل كفعل قسرى لا إرادة لأصحابه فيه. لذا فهو يشبه الضياع. إنه حركة رحيل في الزمن المجهول تفتقد معه الأنا القدرة على أن تكون ذاتاً فاعلة في هذا الزمن، أو قابضة على انتمائها إليه، وبالتالي محصنة ضد ويلات وسلطاته وقيمه الأخلاقية التي تخترق الذات وتضعف تماسكها:

- أم تستسلم لسلطة الرب والغيب والولد.

- ووالد يستسلم لسلطة جسده وغرائزه.

- وطفل يعاني من خوفه، ولا يعرف كيف يقاوم ذل الجوع ومشاعر العار من سلوك أبيه. وحدها الأسئلة التي كان يطرحها على أمه، وعلى أخته الكبرى، ثم على أبيه وعلى نفسه، ثم على الكراريس التي يقرأ، وعلى التجربة التي يعاين، والحياة التي تعضه ومن حوله من الفقراء والمقموعين... سوف ترشده إلى أهمية المعرفة ومعاني الهوية والانتماء التي تكون الذات وتحصنها ضد كل اختراق يخلخلها.

سياق الكتابة الروائية للمؤلف، بمثابة برهان تمثيلي يفسر نمط الخطاب بمرجعياته (السيرة الذاتية)، ويعلل السيرة الذاتية بروائيتها. كأن الثلاثية أمثلة لرواية عربية يطلها المؤلف نفسه في حكاية ملحمة بؤسه، وبالتالي رواية تعيد الاعتبار إلى العامل الذاتي، إلى التجربة، إلى المعيش المحلي لتضعه موضع المرجعي الخاص لرواية واقعية عربية غير هجينة.

ربما لهذا يقول المؤلف بأن ما تحكيه الثلاثية (المرجعي الخاص) هو «ترجمة ذاتية وغير ذاتية في آن»^(٢٩)، وأن اليافع الذي حكى المؤلف سيرته هو بدوره «نموذج أدبي»^(٣١).

وربما لهذا، أيضاً، يتوقف المؤلف بحكاية سيرته عند سن الخامسة عشر، ليتابع الحكاية بالوقوف، بوصفه راوياً، خلف أبطال متعملقين، أو شخوص روائية رامية، لكن تخيل، بشكل أو بآخر، على حكاية السيرة الذاتية، أو على تجربة صاحبها.

يترك المؤلف الطفل الذي كان، في الثلاثية، يدعه فيها، ويتابع الروائي سيرته مع أبطال رواياته^(٣٢). أى يكتب المؤلف الرواية التخيلية باعتماد المرجع المحلي، يداخل بين تجربته الحياتية وتجربته الروائية، كأن تجربته الحياتية مرجع لتجربته الروائية، أو كأن الثانية صورة عن الأولى، لا تماثلها بالضرورة، بل تدل عليها. لذا نسمعه يقول: «وأفضل أن أتحدث عن تجربتي الحياتية، ومن خلالها قد أتحدث عن التجربة الروائية»^(٣٣).

ويتابع حنا مينة سيرته، خارج الرواية، بالكلام عن كيفية حمل القلم، وعن هواجسه في التجربة الروائية^(٣٤)، أى بالتنظير لرواية صار داخلها.

حكاية السيرة الذاتية

لكن ما حكاية هذه السيرة، وكيف ترويها الثلاثية؟ أو، من هي هذه الأنا التي تشكل تيمة الثلاثية؟ وكيف تشتغل عليها العلاقات السردية لتبنى خطابها الروائي؟

إن عدم الاستقرار في المكان، وعدم الشعور بالطمأنينة حتى عندما يستقر المقام فيه، له في الثلاثية دلالة فقدان الأنا لذاتها، وفقدان الإنسان لحياته: حياة يمحوها الجوع باستمرار، وضياح يتلازم فيه فقدان المأوى الذي يتكرر هدمه مادياً ومعنوياً^(٢٩)، مع فقدان الدواخل لمعنى وجودها ولقدرتها على أن تكون:

من اللاذقية إلى السويدية، وقره أغاش، والأكبر^(٣٠)، إلى إسكندرونة، وإلى اللاذقية.

ومن كوخ في حقل التوت، إلى كوخ بجوار المستنقع في حي الصاز، إلى الإقامة في العراء وعلى قارعة الطريق^(٣١).

يفتقد الطفل المكان الأول بما يعنيه من احتضان رحيم ومن حماية بالمعنى الباشلاري لمفهوم المكان. وهو بذلك يفقد معنى التجذر الطبيعي الذي تبنيه الألفة ومشاعر الاستقرار.

تفقد الذات حصانتها، لأنها وبسبب انشغالها بالبحث عن اللقمة الأولى وعما يمسك بداية حضورها في الوجود، تفقد الكيان، وتبدو الأنا كأنها خارج الزمن الطبيعي، أو كأنها بلا زمن. فالزمن يمحوها، يسير بدونها، يتركها في قاع تشعر فيه بأن كل شيء يعلوها: العيش وسبل المعرفة للانتصار على محتتها... أو لمقاومة سلطة تسلبها الأرض والرزق وفرصة العمل، ولمواجهة آخر، غريب، يتواطأ مع آخر محلي ضدها.

تعرض ذات الطفل المتبرعمة لاختراقات الخارج. وشأن الإنسان الأول، يخاف هذا الطفل الريح والعتمة والزواحف، وشأن الفقراء والمحرومين من المعرفة، يشعر بالذل من جوعه، وبالعار من وضعه العائلي:

أمه تأتي إلى المدرسة، مدرسته، وتقف «في ذلك الطابور من النساء الفقيرات والمتوسلات» تنتظر المعونة من «طحين وسكر وسمن» توزعه «الجمعية الخيرية» في بهو المدرسة. وهو، ولدها، يجلس نفسه في الصف خلال الفرصة «كيلا أخرج فتراني أمي وتكلمني أو تعانقني أمام المعلمات

والتلامذة». وبسبب هذا الموقف «سأهجر المدرسة حين أبلغ الصف الرابع»^(٣٢).

وأختاه تخدمان في بيوت السادة.

ووالده يبيع من أثاث البيت، على قلة ما في هذا البيت من أثاث، ما تطله يده خفية، ليشتري بشمه عرقاً، ليسكر ويضرب زوجته حين تعترضه، ليراه ابنه يتهاوى على الرصيف، ويبول في سرواله، أو يضربه الرجال^(٣٣).

عائلة تجوع وأم تبكي وأطفال يصرخون في طلب الطعام وأب يدور جائعاً مجدفاً، يعاني أفراد هذه العائلة الملاريا، ويتداون بما كان يتداوى به الفلاحون، البول «لقد شربنا بولنا»^(٣٤).

وهو الطفل يعاني، وينظر إلى ذلك كله بعيني رفاقه في المدرسة، بأخلاق مجتمعه وبيئته، بالقيم السائدة، وبوعي لا رصيد له بعد من المعرفة.

استعادة السيرة في زمن الكتابة الروائية

لكن زمن الكتابة هو، كما نعلم، غير زمن الحكاية. والمسافة بين الزمنين هي المسافة بين الحكاية واستعادتها، أو بين العيش في واقع والرؤية إلى هذا الواقع، وهي هنا بين الطفل واليافع في سيرة عيشه وبين الراوي/ المؤلف في الكتابة عن هذه السيرة. لذا نسأل: هل خرج المؤلف من زمن الحكاية ليدخل، باستعادتها، زمن الكتابة، زمن المرأة بما يعنيه من وعي وحوار وإنتاج للمعرفة؟

إن قراءة الثلاثية، كما نحاول، تسمح لنا بالقول بأن حنا مينة يحاور في هذه الثلاثية ذاته. ينتقد أنا اليافع الذي كانه، يفهم ويعارض ما كانت عليه هذه الأنا في مشاعرها، وذلك بإفصاحه عن مقموعها وجهره بمكبوتها. وهو إذ يفعل، يكسر قيد القيم الأخلاقية التي تحول دون تحرر الذات من ذاتها، يرفع المؤلف الستر عن حقيقة المقموع والمكبوت كي يكشف عمن يسخر هذه القيم لديمومة سطوته.

باستعادته سيرته، يقف المؤلف ضد أخلاق تعير الإنسان بفقره، تقومه به، وتكرس بذلك تراتبية اجتماعية تبدو معها علوة الغنى على الفقير من طبيعة الحياة، وامتيازات الحاكم على المحكوم قدراً من السماء.

«غرارة» (أى كيس مزدوج)، «الأغوات»، «المربعات» (الأربعون يوماً القاسية من الشتاء)، «السعود» أو «سعد ذبيح» (إشارة إلى أيام البرد التى سرح فيها سعد الراعى قطيعه وانقطعت به طريق العودة).

يضاف إلى ذلك التراكيب الموحية بإيقاعات اللغة الشعبية، لغة الحكايات بجملها القصيرة والمسجعة، مثل قوله: «لا الغائب عاد، ولا البشير طرق الباب، ولا الذئب تحول إلى حمل»^(٣٨). لقد أدخل حنا مينة، بأسلوبه الروائى، الكلام الشفوى إلى لغة الأدب، وضج سرده بالكلام الحى الذى هو منطوق المتبوعين وملفوظ الناس غير المعترف بهم، وبذلك بدت الثلاثية ذاكرة لا للطفل وحده، بل للغة شعبية واسعة، متنوعة.

يقدم حنا مينة معنى للسيرة الذاتية ينطوى على مضمون اجتماعى، نقدى، ويحفل بخصوصية محلية، شعبية.

وعليه، يمكن القول بأن الخطاب الروائى فى حكاية السيرة الذاتية ليس قناعاً يختبئ خلفه صاحب هذه السيرة، أو يستر به مكبوت، أو يخفى وراءه حقيقة دواخله ومشاعره تجاه وضعه، أو نقمته على سلوك أبيه وقناعة أمه واستسلامها للقدر، أو حتى سلوكه تجاه أناه وموقفه منها. فلقد أقر حنا مينة، كما أشرنا، أن ما رواه فى الثلاثية هو سيرته وسيرة عائلته، مؤكداً، بذلك، وقوفه خارج أى قناع يستر علاقته الذاتية بما يروى. وهو حتى بعد أن عبرت أخته عن استيائها بما قاله فى (بقايا صور) و(المستقع) وطلبت منه أن يقف عند هذا الحد^(٣٩). نراه لا يقف، بل يتابع كتابة سيرته على النحو نفسه، لا يريد مالا عرضته عليه أخته، ولا يحاول أن يختبئ خلف قناع اللغة، أو الجنس الروائى، لأن التجنيس كان له وظيفة أخرى، غير الإخفاء، والتستر بالمتخيل، كان ليبنى المتواليات السردية بناءً نقدياً، وفى ظل صراع الذات مع محيطها. كان التجنيس الروائى كى يؤدى الفعل السردى للسيرة الذاتية دوراً أوسع من دائرة الذات الضيقة. عينا دور الهلم للمحرمات وللمسلمات، وللقمع الذى تمارسه أكثر من سلطة، هى سلطة الأب وسلطة المختار، وسلطة القيم العفنة، وسلطة الفقر والجهل، وسلطة الغيبات، وسلطة ذوى النفوذ.

وباعتماده الخطاب الروائى فى استعادة هذه السيرة، يدع المؤلف صوت المكبوت فى تنوع مستوياته اللسانية: إن الأمثلة على تنوع المستويات الكلامية كثيرة فى الثلاثية: منها كلام الأم، أمه، بملفوظاتها الدينية وسمة منطوقاتها الإيمانية القدرية.

فمن كلام الأم المتأثر بمحفوظها الدينى قولها تخاطب ابنها:

لقد حبلت بك بالرجاء كما يقال فى الكنيسة، وبالآلام وضعتك، يوم مولدك ابتسمت أحشائى، ولساننى انطلق بالشكر للرب والدعاء لك، استتارت «مفارتنا» وأمام الأيقونة أشعلت شمعة ووقفت خاشعة أقدم صلاة الشكر^(٤٠).

وحين يسألها ابنها عن سبب فقرهم تقول: «لأن الله خلقنا هكذا»^(٤١).

ومن هذه المستويات كلام كاتب الرسائل لأهل الحى الأميين، وهو كلام تتعرف فيه إلى «لغة» كاتب المكاتب، أى لغة «الديباجة» و«الترويسة» (أى المقدمة)، وإلى معنى «طلوع الكلام من القين» (أى من الذات)، وإلى أسماء أدوات الكتابة وإلى التعابير المتداولة مثل «برى القلم»، و«البكلة النحاسية التى يشبك بها القلم فى «سيلات» سترات الرجال.. وغير ذلك من التعابير التى تحيل على تقاليد كتابة الرسائل فى الثلاثينيات من هذا القرن^(٤٢).

ومن هذه المستويات أيضاً كلام المختار، وكلام المسؤول عن القبان، وكلام الوالد حين يحكى عن الماضى، وكلام زنوبة العاهرة الفاضلة وغيرها مما هو مرتبط بالعمل، وبوضع الشخصية الاجتماعى، وإيرث ثقافى.. وهذا مما يحتاج إلى دراسة خاصة.

لقد وظف المؤلف الحوار الروائى، مثلاً، كى يفسح مجالاً أمام عدد من الشخصيات للكلام بمنطوقاتها، وبنبراتها، كما استخدم الأسلوب اللامباشر الحر لنقل الكثير من الكلام الحى الحافل بالمعاني الشعبية، والمفردات التى كانت مألوفة، ومتداولة فى الزمن الذى تعود إليه حكاية السيرة الذاتية. مثل: «الغضارة»، «الهريسة»، «الأوادم» -

انزياحات الخطاب الروائي باتجاه حكاية السيرة الذاتية

لذا، لا يلتزم السرد في الثلاثية بوظائف التخيل الروائي التي تمارسها تقنيات تخص الحبكة، وتمحور عناصر الحكاية حول فعل البطل، أو حول موضوع.

إن خطاب الثلاثية الروائي لا يمارس فعل التثوير، بل نجده، على عكس ذلك، يمارس انزياحات متنوعة باتجاه الحكاية وخصوصية المحكى.

تتمثل هذه الانزياحات في ميل أسلوب الخطاب الذي يروي السيرة الذاتية، إلى المباشرة، وفي السياق الواقعي وربط أحداث السيرة بزمناها التاريخي.

تستهدف هذه الانزياحات، كما يبدو، تجذير الخطاب الروائي بمرجعية محلية، حية، هي هنا حكاية السيرة الذاتية، وتشريع نمطه الواقعي، وإعادة اللغة إلى شفافيته. كأن الثلاثية بهذه العلاقة بين الحكاية الذاتية وخطابها الروائي تعبير عن أهمية الشأن الذاتي في كتابة الرواية العربية، وكأنها، بهذا التعبير تخاور، من جهة، موروثة سردياً تواطأ مع سلطة القمع بتجنبه الأسلوب المباشر ونأيه عن شفافية اللغة، واعتماده بدل ذلك أسلوب الحيلة والكديّة والمسامرة، والمغالاة في الكناية والتميق اللفظي^(٤٠). وتخاور، من جهة ثانية، ميلاً حداثياً هجن الرواية العربية عندما غالى في تقليد الرواية الغربية، ووقع تحت تأثير أساليبها السردية وأنماطها الروائية^(٤١).

في ما يلي نتوقف عن أهم الانزياحات التي يمارسها خطاب الثلاثية الروائي باتجاه حكاية السيرة الذاتية والخصوصية المحلية.

أولاً: ينتظم زمن الخطاب الروائي للسيرة الذاتية وفق الزمن الطبيعي، وتحدد سرعته بعلاقة مع الخصائص الطبيعية لفصول السنة التي تتحكم بعيش الطفل مع عائلته.

تقفر الطبيعة في الشتاء، فيشح مورد رزق العائلة، وقد ينعدم. هكذا يسرع زمن السرد، وتقفز حركته. لكن الأيام تبدو بليدة لأنها تتكرر هي نفسها، باردة، ممطرة^(٤٢).

العلاقة بالمكان تتحول إلى نقطة ثابتة هي قوقعة وخوف وترقب^(٤٣)، كذلك تتحول العلاقة بالزمان إلى لغة

ابتهالية، شعرية. إنها لغة البراءة الأولى في علاقتها بقوة الطبيعة كي تكف الظلمة والريح والحقل المقفر وكل أنشباح الليالي «عن تعذينا» وكي يقلع اللصوص «عن غاراتهم على البيوت في الحقول المجاورة»، وكي ينسى المختار «وجودنا في حقله ودينه في رقابنا، فلا يرسل خفيّره يستدعي الأم كما حدث سابقاً»^(٤٤)، حسب قول الراوي/ المؤلف.

تقفر الطبيعة فيمر الزمن في إيقاع رتيب يشبه إيقاع المطر، إنه إيقاع الطبيعة يؤديه تكرار كلمة مطر، وتقطيع الجمل في مسافات قصيرة، منهوكة، عاجزة عن التوثب والاستطالة، عجز الناطق بها عن مقاومة عواقب الطبيعة.

مطر، مطر، مطر: جو رمادي والسماء، على مدى البصر، فضاء عبوس، كأن لا شمس، بعد، ولا قمر، مطر، ولا شيء غير المطر^(٤٥).

زمن مكوني لا يعطى شيئاً، ولا يتقدم نحو غاية. يتمثل بذاته، ويتجرد كما قوى الغيب، كما العلوى في نظرة العاجز إليه، الطبيعة سيدة كما في المجتمعات الزراعية البدائية، والإنسان رهن رحمتها، خاضع لسلطتها، ينتظر عطاءها المأمول في ربيع قادم وصيف يليه.

في مقابل هذا يطول زمن السرد ويملاً صفحات من حكاية السيرة الذاتية أيام الربيع، وبشكل خاص في فصل الصيف، إذ يتوفر إمكان العمل في الحقول، ويسهل على الأب التجوال بيضاعته.

غير أن هذا الزمن ليس في طوله وامتداده سكونياً، والوصف الذي يميل إليه السرد ليس وصفاً للمكان أو للطبيعة أي ليس إطاراً للمحكي ولا خلفية للحكاية، بل هو عنصر من ديناميكية الفعل الذي تنبني به حياة العائلة ويمارسه أفرادها، ويشترك فيه أناس آخرون هم الأجراء، والفلاحون، وفقراء الأكواخ، وهو عنصر من ديناميكية الفعل الروائي.

إن الريف وضواحي المدن ليست مجرد أمكنة موصوفة، بل هي مجالات عيش وطريق حياة بها يرتبط رزق العائلة في الثلاثية. أما اللحظات التي يتأمل فيها اليافع - صاحب السيرة - الطبيعة ويصفها الراوي/ المؤلف من خلال

عينيه، فهي ليست سوى لقطات تكشف عمق معاناة هذا المتأمل فيها.

إن ما نراه من وصف للطبيعة في ثلاثية حنا مينة ليس موتيفة تزيينية، ليس مجرد منظر جميل في ساعات التزهة أو الراحة - بل هو، كما يقول باختين، لقطة تدخل في الكل الواحد، الطبيعة السيدة، المروحة، كما في الملحمة والمأساة^(٤٦).

ثانياً: يرتبط الوصف في الثلاثية بالفعل، أى بحكاية السيرة الذاتية، وينفتح الخطاب الروائي على المحلى في ألوان عاداته وتقاليده، في الجميل منها والمنسى، كمواسم الحصاد، وطقوس الزواج والأعياد.

يصف الخطاب «اللقاط» الذى كان صاحب السيرة يشارك فيه مع عائلته ولو بالتأمل والمعاناة أحياناً. واللقاط يعنى ذهاب الفلاحين الفقراء إلى الحقول، في موسم الصيف، كي يلتقطوا ما تبقى من السنابل بعد الحصاد، يجمعونها حزمات يسمونها «شمل»^(٤٧).

ويصف تربية دود الحرير وقد قامت العائلة، وعلى رأسها الوالد، بالتجربة. يبدأ الوصف من استلام البذار المستوردة من أوروبا، إلى عملية «التفقيص»، إلى صنع «الجلّة» (روث البقر المجفف) وقوداً لتدفئة بذار الدود، إلى صنع «الكراني» (مفردها كرنه) وهى على شكل صينية بحواف) كي يوضع فيها دود الحرير بعد تفقيصه، إلى تهئية «بواتير» (مفردها باتور، وهو على شكل حصير من القصب يشكل رقاً للدود) القصب، وإقامة «الصمديات» ومشق التوت، وتشبيح الشرنقة (أى تعريش الدودة عندما تشرنق على شبحها والشيخ نبات برى)^(٤٨).

يصف قطاف الزيتون الذى كان يشارك فيه، ولو بالمشاهدة، مع عائلته، يصف جمع العطون في السلال ونقل الأكياس التى تفرغ فيها السلال، إلى القبان. يحكى عن عناء العاملين وسرقة وكيل القبان لتعبهم عن طريق إنقاص الوزن المحسوب لهم، وينقل مروييات هؤلاء العمال خلال القطاف وعند البورة^(٤٩). يصف طقوس الزواج في القرية السورية من خلال عرس جرى في حيّه. يصف اللباس

والرقص وعزف العازفين من خلال دهشته... يحكى كيف كان الرجال يمللون القروش ليلصقونها على جباه الراقصين نقوطاً^(٥٠).

ويصف عيد الغطاس واحتفالات المرافع وذهابه مع أهل الحي إلى النهر للعمادة فى مياهه^(٥١). ويصف مشاركته في الحفلات التنكرية التمثيلية التى كانت تقام فى هذه المناسبة^(٥٢).

هكذا تتفاعل البنية النصية، بصفتها الروائية، مع بنيات نصية متنوعة: دينية، وشعبية. وتندرج فيها الأمثال والحكم والمأثورات الشعبية، وكذلك عدد من الماويل التى كان يعلو صوت والده بها.

ومن قبيل المثال نشير إلى التناص بين حكايته عن أخته وحكاية يوسف، الدينية، الذى رماه أخوته فى الجب وخاف عليه أبوه من الذئب^(٥٣). والتناص بين حكايته عن جوعه وإخوته، وعن أمه التى كانت تلهيهم بالأمل، وحكاية الأعرابية المعروفة التى كانت تسكت جوع أولادها بوضع الحجارة فى قدر ماء فوق النار معللة أولادها بالوهم^(٥٤).

الوظيفة المزدوجة: حكاية تجذر الخطاب وخطاب يفتح الحكاية

يتلون خطاب السيرة الذاتية الروائي بطابع محلى يتجذر به المحكى فى واقعه الخاص كأن السيرة الذاتية، بخطابها هذا، تؤسس للغة روائية حية لا تتفرب عن ملفوظها الشفوى الشعبى، ولا تتنكر لذاكرة أبناء الشعب الفقراء وللسانهم المغرب فى الثقافة وربما فى الأدب.

ويمكننا القول: إن الخطاب الروائي، بما يمارسه من انزياحات ينمط بخصوصية السيرة الذاتية التى يرويه، ويفتح، فى الوقت نفسه، الترجمة الذاتية، أو حكايتها، على ما هو أوسع منها: على محيط وذوات أخرى، تربط دائرة الأنا بدائرة المجتمع عبر دائرة العائلة^(٥٥).

على أن الذوات الأخرى التى تنفتح عليها حكاية السيرة الذاتية، روائياً، هى من هذا المحيط الاجتماعى الذى تكونت فيه أنا السيرة الذاتية. لذا لا يتحرج صاحب السيرة من رواية سير أخرى هى فى حدود الحكاية التى تخص أناساً

كان لهم أثر في ما عرفته ذاته من مشاعر الخوف والذل والعار، بل لعل المؤلف الراوى يجد ضرورة في الحكاية عن هؤلاء الذين وضعوه أمام ذاته (من أمثال عبده وفائز الشعلة)، كي يقوم مشاعره ويستعيد سيرته على قاعدة المعرفة، وبمعيار الرؤية النقدية لما وقع تحت وطأته.

يفتح الخطاب الروائي حكاية السيرة الذاتية على حكايات أخرى، تشبه السير، مثل: حكاية زنوبة المرأة التي رذلها المجتمع باعتبارها عاهرة، أو التي استباححت الذكورة جسدها ونبتها الرجال بعد أن عهروها. لكن المؤلف يسلط الضوء على حقيقة الحكاية، ولا يترك زنوبة عند عتبة المهر، بل يتابع سيرتها ليكشف عن تعاطفها مع الفلاحين الفقراء والمظلومين، وليختم حكايتها بوصف ثورتها ضد ظلم الإقطاع، هذه الثورة التي قدمت فيها حياتها بعد أن أحرقت مخزن الإقطاعي واحترقت في حريقه^(٥٦).

ومثل حكاية الأرملة، وحكاية الخال، وحكاية اسبيرو الأعور وحكاية العمال وبدايات الوعي والتعبير والنضال بأثر من الحركات العمالية في الغرب.

تتجاوز هذه الحكايات على مستوى الدال اللساني، ولكنها تتصارع على مستوى المدلول، فتتولد الرؤية النقدية على قاعدة المعرفة بحقيقة ما يجري على أرض الواقع، وبالقيم التي تشوه هذه الحقيقة، أو بالجهل الذي يطمسها.

تشبع رواية السيرة الذاتية بحكايات أخرى، تتجذر بالاجتماعي لتلتقي أنا السيرة بأنوات أخرى تشاركها المعاناة.

لكن ذات هذه الأنا، أو هذه الأنوات، ليست كلاً واحداً أو جوهرًا متماثلاً بذاته، ليست هي الـ «نحن» الكلية، أو الداخل الكلي، مقابل الآخر، أو الخارج الكلي.

صراع الذات

إن الذات، في هذه السيرة الروائية، هي، بانتمائها إلى مجتمع وتاريخ، ذات متباينة، بل متناقضة ومتصارعة، ولو في صيغها وغيها. والصراع في رواية السيرة، هو بين الذات وذاتها، وداخل الـ «نحن» من جهة، ومع آخر يتواطأ مع هذه الـ «نحن» وضدها من جهة ثانية.

ذلك أن حشد الصراع هو بين الظلم والعدالة، بين العلم والجهل، بين الحرية والعبودية... لذا، وعلى هذا الحد، يلتقي الإقطاع المحلي أو الـ «نحن» في ظلمه وتسلطه وأكله حقوق العاملين في الأرض، مع الانتداب الفرنسي في تحكمه ووضع يده على ثروة البلاد الطبيعية وموارد رزق المجتمع (مثلاً تحكمه بالحرير الطبيعي، وبعمليات التصدير، والمعمل على المرافئ). يلتقي المحلي والغريب، الداخل والخارج، الأنا والآخر من هذه الناحية. ويلتقي، من ناحية أخرى، التعلم في المدرسة الكاثوليكية المحلية، والنضالات المحلية، مع الكراريس التي تحمل المعرفة من الخارج، من الآخر، والتي يقرأها فائز الشعلة ويقرأها اليافع، صاحب السيرة، لاسبيرو الأعور، والتي تشكل مصدر توعية بحقوق العمال وبمعنى السنديكات. تلتقي الذات مع آخر متمثل في روايات جوركي، وغيرها من المصادر الثقافية الغربية.

ليس، في رواية السيرة الذاتية في الثلاثية، من داخل وخارج المفهوم الثنائي الحاد والقطعي، أو كما في النظرية المثالية. ليس من أنا وآخر على أساس أنا كلية، وآخر كلي، أنا مغلفة على ذاتها ومتفوقة فيها. لأن الإنسان هو في نظر المؤلف الروائي، صاحب السيرة، يعيش جدلية الواقع، وصراعاً اجتماعياً هو تاريخية التاريخ الإنساني، ولأن الانتماء ليس صافياً، والهوية ليست منجزاً.

الإنسان في نظر حنا مينة هو المكافح، وقوام الكفاح هو السعي لتحقيق إنسانية الإنسان على حد مجموعة من القيم تخص الحق والعدالة والحرية وتبنى الهوية وتشكل الانتماء.

السيرة الذاتية في الثلاثية وحكاية الذات في الرواية العربية

إن حكاية السيرة الذاتية في خطاب روائي هو عند حنا مينة ممارسة إبداعية تفتح هذه الحكاية على أفق إنساني، وتعبير عن وعي جمعي عام، وتجعل بالتالي، من هذه الحكاية، مرجعاً يخصص الرواية العربية، ويحقق لنمطها الواقعي شرعيته.

وعلى هذا الأساس، يمكننا أن ننظر إلى المحتمل الذي يصوغه خطاب مينة الروائي في معظم أعماله الروائية

وسواء تمط الخطاب بالنمط الكلاسي في تواليه الزمني، أم بحث عن نمط حدثي، ربما بدا بتزامن أحداثه وتداخلها وبالتباس دلالاته أكثر ملاءمة لما آل إليه عيش هذه الذات في واقعها المرتبك والمعقد، والمغلق على أفقه^(٥٨).

استنتاج

يقول كليف جيمس: «إن معظم الروايات الأولى هي سير ذاتية مقنعة، هذه السيرة الذاتية هي رواية مقنعة»^(٥٩).

أود في نهاية هذه الدراسة أن أزعج:

أولاً: إن معظم الروايات العربية هي روايات أولى، أي أنها سير ذاتية مقنعة تروى حكاية الذات في بحثها عن ذاتها المقتلعة من حياة هي حق لها، ومن تاريخ هو تاريخها المستلب ذات مقموعة في واقعها المعيش المحكوم بأكثر من سلطة.

هذه الذات هي، في آن، ذوات تتشارك في البؤس، وتتناظر في المعاناة وتتلاقى في البحث عن المعرفة.

يتشكل الخطاب الروائي العربي في حكايته عن هذه الذات في سلسلة لسانية هي حركة من المفارقة والمباشرة بين المرجعي المعيش والتخيّل الروائي، بين الواقعي والمحمّل، بين الحقيقي ورموزه الحاملة به.

يمارس تجنيس السلسلة اللسانية، وتوليد دلالاتها بخطاب روائي، وظيفة فتح مدلولات الحكاية العربية أبعد من حدود الحقيقة المجردة، المطلقة، وأوسع من حدود الأنا المخلقة على واحديتها الضيقة، وذلك كي تكون ذاتاً بالمعرفة العامة، وهوية في الاجتماعي - الإنساني. وهي بهذا، ومعه، ذات تعني معنى الصراع، باعتباره صراعاً ليس ضد آخر بالمفهوم العرقي، أو العنصري، أو ليس ضد آخر معرف بالخارجي، أو الغريب، بل ضد معرف بممارسته الاجتماعية - التاريخية، أو السياسية الاجتماعية - التاريخية، اللإنسانية، ضد آخر يظلم، يجمع ويكرس الجهل ضد المعرفة، والبداهة ضد العقل والمنطق.

من موقع نقدي، يعيد خطاب ثلاثية حنا مينة حكاية سيرته الذاتية، لا ليكررها، بل ليقدمها في سياق روائي واقعي

الأخرى، غير الثلاثية، أو إلى الشخصيات البطولية المتعمقة والمبنية بالنسق الواقعي، مثل شخصية المرسل في الياطر والطروسي في (الشرع والمصافة) وصالح حزم في (حكاية بحار)، باعتبارها شخصيات تجد جذراً لها في حكاية السيرة الذاتية الروائية نفسها، كما في واقع الحكاية، في محليتها ومعيشها.

وفي ظني أن أهمية ما نقوله تبرز عندما نعلم أن حكاية السيرة الذاتية بتجاوزها، عن طريق الخطاب الروائي، الذات إلى ما هو أوسع منها، أي إلى ما هو اجتماعي - تاريخي يخص ذوات أخرى، يجعلها تقترب من حكاية عامة عاشها ويعيشها الإنسان في أكثر من بلد عربي في هذا العصر الحديث.

ويمكنني هنا أن أشير على سبيل المثال، لا الحصر، إلى حكاية نظيرة رواها محمد ديب في ثلاثيته، أي في (الدار الكبيرة) و(النول) و(الحريق)، وإلى حكاية شبه نظيرة رواها محمد شكرى في (الخبز الحافي) و(الشاطر)، وتوخي فيها الأول (ديب) الواقعية، وتوخي الثاني (شكرى) الشفافية اللغوية.

هي سيرة ذاتية في روايات تكشف عن أكثر من عنصر مشترك في معاناة هذا الإنسان العربي الذي يسمون عائله باسم الثالث، أو بالجنوب، أو بالمثقف.

لكن الحكاية، رغم التسميات وما تعنيه من حدود للجغرافيا وللتفاوت التطوري، تبقى حكاية معاناة من القمع والكبت والجهل والفقر والجوع، تبقى حكاية قيم مترسبة ومستغلّة، وموظفة في تكريس السائد. وتبقى حكاية قوى تعوق تحرر هذا الإنسان، تعوق تقدمه، تحرمه من موارده، من قوة عمله، ومن إمكان التمتع بحياته على هذه الأرض، وهذه القوى هي في الداخل وفي الخارج، هـ في الذات وضدها. هي واعية وقائمة في الوعي على تواطؤ، وهي غير واعية وقائمة على غياب المعرفة.

ثمة أكثر من رواية عربية حكّت عن سيرة هذا الإنسان باعتبارها، كلياً، أو في جانب منها، سيرة المؤلف^(٥٧)، سواء وضع المحكي على مستوى المحتمل، أم على مستوى الواقع،

يتكفل برفع غطاء التواطؤ الذي قد تمارسه الذات ضد ذاتها. تقدم الثلاثية في خطابها الروائي، معرفة هي بلغتها، مرآة مصقولة، تكشف، تعري، وتقيم الحوار. ولا حوار معرفياً على قاعدة الـ أنا الكلية، أو الآخر الكلي. لأن الحوار يعني، أساساً، رؤية الاختلاف وتمييزه عن التناقض، الاختلاف قبول بالتنوع لأن فيه إثراء الحياة، والتناقض حد صراعي من أجل اختلاف على قاعدة العدالة، وتنوع في مناخات الحرية والإقرار بحق الآخر في الوجود.

وأود ثانياً أن أزعج: أن رواية السيرة الذاتية، وفق ما أفصحت عنه ثلاثية حنا مينة الروائية، هي مسمى إبداعي يضمحل إحلال العامل الذاتي مكانة أولى، بحيث تشكل الحكاية بما تعنيه من هوية محلية وانتماء خاص، مرجعاً به تميز الرواية العربية خطابها باعتباره خطاباً ينهض بقوانين الجنس الروائي العامة.

وعليه، يمكن القول بأن حنا مينة في ثلاثيتها لا يقدم حكاية سيرته الذاتية، بل أيضاً التجربة الروائية، أي هذا المسمى

الهوامش:

- (١) بقايا صور، ط ١، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٧٥. وقد اعتمدت في دراستي الطبعة الخامسة الصادرة عن دار الآداب في بيروت سنة ١٩٩٠.
- المستقع، ط ١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٧. وقد اعتمدتها في هذه الدراسة.
- القطاف، ط ١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٦. وقد اعتمدتها في هذه الدراسة.
- (٢) أذكر منها على سبيل المثال: سبعون لميخائيل نعيمة، أنا لعباس محمود العقاد، حياتي لأحمد أمين - حصاد العمر لتوفيق يوسف عراد...
- (٣) انظر: Michel Foucault : Les Mots Et Les Choses Ed: Gallimard. 1966. p. 51.
- (٤) صدر عام ١٩٥٩ عن دار العلم للملايين في بيروت. سأكتفي في كلامي على هذا الكتاب بذكر الصفحة بين هلالين في المتن نفسه.
- (٥) علامات التأكيد مني.
- (٦) أشير على سبيل المثال إلى رواية نجيب محفوظ أولاد حارتنا التي منعت في مصر وإلى خماسية عبد الرحمن منيف الروائية مدن الملح التي منعت من الدخول إلى السعودية. وأشير إلى كتب الصادق

في تمييز نمط روائي عربي. وهو تمييز لا يستند إلى الجراءة والصراحة في قول ما يتعارض والتقاليد الاجتماعية والأخلاق الأسرية، بل إلى نمط روائي قادر بشفافيته اللغوية، وبواقعيته البنائية، أن يحافظ، كما يقول المؤلف، على البساطة، وهي غير التبسيط، لأن البساطة حسب رأيه، لا يجيدها إلا المدعون الحقيقيون^(٦٠).

ختاماً أرى أن التقليل من العامل الذاتي الناج عن مجموعة من العوامل الثقافية والاجتماعية التاريخية - هذه العوامل التي تحيل على سلطات قمعية في أكثر من بلد عربي والتي تطرح مسألة العلاقة بالغرب وثقافته - هو الأمر الذي علينا التبصر فيه، لأنه ربما كان هو الدافع إلى رواية عربية هي سيرة ذاتية مقنعة، أو إلى سيرة ذاتية هي رواية مقنعة، أي هي كتابة تتأسس على لحظة معرفة بالذات، وتطرح، في الوقت نفسه، ومن موقعها هذا، سؤالها عن العلاقة بالرواية الغربية وحكايتها.

- التيهوم التي صدرت في لبنان، وإلى كتاب عبده وازن حديقة الحواس الذي منع نشره في لبنان.
- (٧) لقد أهدى دم نجيب محفوظ، واغتيل حسين مروة ومهدى عامل (لبنان) ونفى غالب هلسا من وطنه (الأردن)، وبقي منفياً حتى وفاته، واعتقل وسجن العديد من الأدباء: عبد اللطيف اللعبي، عبد القادر الشاوي، غالب هلسا، صنع الله إبراهيم، محمود أمين العالم، قاسم حنّاد...
- (٨) عن مثل هذا الموقف من السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، عبر الدكتور يحيى إبراهيم في كتابه: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، وذلك بقوله: «... إن كتاب الترجمة الذاتية في أدبنا العربي، على امتداد عصوره حتى العصر الحديث، لم يلغوا فيما صرحوا فيه عن أنفسهم مبلغ تعري النفس والمكاشفة الفاضحة بالاعتراف الخارج عما ألقه الناس من مثل اعترافات كل من «روسو» و«أندريه جيد»، وغيرهما»، ص ١١ - ١٢، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٤.
- وعن الموقف نفسه عبر الكاتب: شمس الدين موسى، انظر مجلة فصول، مجلد ٢، عدد يناير - فبراير ١٩٨٢.
- (٩) أشير في هذا الصدد إلى المجاورة التي تميزت بها بنية المقامات النصية وإلى دلالات هذا النسق الثقافي الذي كشف عنه عبد الفتاح

(٢٢) أشهر في هذا الصدد إلى شخصية «الطروسي» في رواية الشراع والعاصفة ١٩٦٦، و«المرسلي» في رواية الياطر ١٩٧٥، و«صالح حزام» في رواية حكاية بحار ١٩٨١.

ويمكن للقارئ أن يعود إلى كتاب الناقد جورج طرابيشي: الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية الصادر عن دار الطليعة في بيروت ١٩٨٣. لقد بين فيه طرابيشي، من منطلق التحليل النفسي، انعكاس علاقة المؤلف بوالديه على شخصيته الروائية، كما رأى أن صورة الأبطال في عدد من رواياته تحيل على عقدة الطفل النفسية. إن هذا الربط بشكل إحصاء، ونحن إن كنا نتفق مع الكاتب على مبدأ الربط إلا أننا نختلف معه في التأويل.

(٢٣) هواجس في التجربة الروائية، ص ٨.

(٢٤) أشهر إلى كتابي حنا مينة: كيف حملت القلم، وهواجس في التجربة الروائية.

(٢٥) بقايا صور، ص ٥٦.

(٢٦) المرجع نفسه.

(٢٧) القطاف، ص ٥.

(٢٨) بقايا صور، ص ٥٦ - ٥٧.

(٢٩) يمثل الهدم المادي في هدم بيت اللاذقية الأول وفي إقدام العائلة على هدم البيت التي بنته في لواء إسكندرون، بنفسها، كي لا يتركوه للملح الغارز، وبعد أن رفض الأتراك شراء الأغراض والبيوت، المستقع، ص ٤٣٥ وما بعد. أما الهدم المعنوي فيتمثل في التشرذم المستمر.

(٣٠) السويدية، وقره أغاش، والأكبر، هي قرى في لواء إسكندرون، وقد حكى صاحب السيرة عن حياته مع عائلته في هذه القرى في بقايا صور، انظر ٢٠٩، و٢٢٩.

(٣١) انظر بقايا صور ص ٢٣٥، أما حياة العائلة في حي الصار فقد حكى عنها مطولاً في المستقع.

(٣٢) انظر: المستقع، ص ٩١.

(٣٣) انظر: المستقع، ص ١٠٤ و ١٠٥ و ٣٨٧.

(٣٤) انظر: بقايا صور ص ١٨٢ و ١٨٣ و ٢٢٨.

(٣٥) بقايا صور، ص ٧٧.

(٣٦) المستقع، ص ١٢٠.

(٣٧) المستقع، ص ٨٤ - ٨٦.

(٣٨) بقايا صور، ص ١٣٤.

(٣٩) في كتابه هواجس في التجربة الروائية، ص ١٠٣، يحكي حنا مينة عن موقف أخته. يقول: «عندما كتبت «بقايا صور» وقرأتها لها بناتها، لم تكن راضية. هذا حدث، قالت. ولكن لماذا يريد حنا أن ينش الماضي، ويتحدث عن والده بهذه القسوة؟». أما عندما قرأوا لها الكتاب الثاني المستقع فقد عابتنني «اسمع! هذا يكفي، لقد أسرفت، قف عند هذا الحد». وبعد أن عبرت عن استيائها قالت: «أنا أشتري ما تبقى من قصة أبيك.. أكتب عن نفسك، ولكن دع والدك بحاله.. كم تريد؟».

كليبور في دراسته القيمة للمقامات. انظر كتابه: المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٣.

(١٠) انظر كتابه بالفرنسية: Le Pacte autobiographique. ed: seuil Paris. 1975, p. 14.

(١١) لقد عبر فليب لوجون عن ذلك في كتابه الأخير: "Moi Aussi" Paris. 1986. ed: seuil coll: Poétique.

وقد أشار عمر حلي إلى هذا في مقدمته لكتاب: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ، وهو ترجمة لفصلين من كتاب فليب لوجون: Le Pacte autobiographique، المذكور سابقاً، ترجمهما حلي إلى العربية. وقد صدرت هذه الترجمة عن «المركز الثقافي العربي» في بيروت عام ١٩٩٤.

(١٢) المعجم الكوني للأدب ١٨٧٦.

(١٣) في المصاييح الزرق ١٩٤٥، الشراع والعاصفة ١٩٩٦، الثلج يأتي من النافذة ١٩٦٩، الشمس في يوم غائم ١٩٧٣، من يذكر تلك الأيام ١٩٧٤ (مجموعة قصص بالاشتراك مع د. نجاح المطار)، الياطر ١٩٧٥.

(١٤) في الأبنوسة البيضاء ١٩٧٦.

(١٥) في المرصد ١٩٨٠، حكاية بحار ١٩٨١، الدقل ١٩٨٢، المرفأ البعيد ١٩٨٣، الريح والغريف ١٩٨٤، مأساة ديمتريو ١٩٨٥.

(١٦) انظر كتابه كيف حملت القلم، ص ١٢، ط ١، ١٩٨٦، دار توبقال، بيروت.

(١٧) يشير حنا مينة إلى هذا التوالي والترابط بين الأجزاء الثلاثة في كتابه: هواجس في التجربة الروائية، ص ١٤، ط ٢، ١٩٨٨، دار الآداب، بيروت.

(١٨) ثمة قرائن على ما نقوله نجدها داخل الأجزاء الثلاثة. انظر مثلاً في بقايا صور، ص ٥٥، ٥٦ حيث يذكر لنا تاريخ ولادته ١٩٢٤ وتاريخ «هجرة» من اللواء ١٩٣٩، هذه الهجرة التي تنتهي بها المستقع إثر الإعلان عن «أن الجيش التركي سيدخل اللواء» (ص ٤٣٤ المستقع)، وانظر أيضاً القطاف ص ٥٤ حيث يشير إلى أن عمره كان ١٥ سنة، والمستقع ص ٣٦ حيث يقول: «فأنا في الثامنة من عمري».

(١٩) راجع على التوالي: بقايا صور، ص ٢٩٥ والمستقع، ص ٢٩٥ وما ورد في هذين الجزعين يؤكد المؤلف خارجهما، أي في: هواجس في التجربة الروائية، ص ٩ حيث يقول: «عدت فكتبت بقايا صور التي تحكي سيرة حياتي» و ص ١٢ حيث يقول: «ذكرتني في بقايا صور تبدأ منذ كنت ابن ثلاث سنوات». وفي كتابه عندما حملت القلم يشير بوضوح ص ١٢ إلى أن القطاف تحكي حياته في اللاذقية، وأنه كان في الخامسة عشر من عمره.

(٢٠) انظر هواجس في التجربة الروائية، ص ٨ مرجع مذكور.

(٢١) المرجع نفسه، ص ١٣.

- (٤٠) راجع في صدد العلاقة بين أسلوب الحيلة والكلمة والمسامرة والتواصل مع سلطة القمع: محسن الموسوي، مجلة لوصول، ج ٢، ربيع ١٩٩٣.
- (٤١) يقول حنا مينة: «إن فكرة تقليد أسلوب الروائيين الآخرين ظلت بعيدة عن ذهني. لم أفكر فيها قط، لم تبهرني أية محاولة تقليدية أو جديدة، كنت دائماً قائماً بكتابة الرواية على طريقتي، وكان الموضوع هو الذي يتطلب الشكل». ثم يتابع: «وقد لا يكون هذا سبباً للتفاخر. ربما كان قصيدة. بعض الروائيين قلدوا لأن روب جروي، جويس، فولكنر، كافكا، ولا أحكم على درجة نجاحهم. لما أنا فقد عزفت عن ذلك، ولم أجد حاجة إليه، ولم أفكر فيه أصلاً». انظر: هواجس في العجربة الروائية، ص ٨ - ٩.
- (٤٢) انظر: بقايا صور، ص ١٠٩.
- (٤٣) المرجع نفسه، ص ١١٢.
- (٤٤) المرجع نفسه، ص ١١٣.
- (٤٥) المرجع نفسه، ص ٩٧.
- (٤٦) أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٠، ص ٨٥.
- (٤٧) بقايا صور، ص ٣٠٠.
- (٤٨) المرجع السابق، ص ١٤٢ - ١٥٤.
- (٤٩) انظر: القطاف، ص ١١٨ - ١٤٦.
- (٥٠) انظر: المستطع، ص ١١٧ - ١٩٢.
- (٥١) نفسه، ص ١٣٤ وما بعدها.
- (٥٢) نفسه، ص ١٤٨.
- (٥٣) بقايا صور، ص ١٨٤.
- (٥٤) المرجع السابق، ص ٣١٢.
- (٥٥) ربما لهذا يقول المؤلف بأن ما يرويه في بقايا صور والمستطع هو ترجمة ذاتية وغير ذاتية في آن، كما سبق وأشرنا.
- (٥٦) بقايا صور، ص ٢٦٧ و ٢٤٥.
- (٥٧) أنير، على سبيل المثال، إلى رواية الخلق العميق لسهيل إدريس. وهي تحكي حكاية مع سلطة الأب ورجال الدين، وإلى رواية أنا أحيا لليلي بعلبكي التي حكيت عن سلطة الأب وبعض القيم الأخلاقية الاجتماعية.
- (٥٨) أنير، على سبيل المثال أيضاً، إلى رواية أوابيسك لأنطون شماس التي تحكي بأسلوب ملتبس سيرة ذاتية، هي سيرة الفلسطيني في صورة فأكرو للتناخلة والمقنة.
- (٥٩) أورد أنطون شماس في تقديمه لروايته أوابيسك المكتوبة بالعبرية، والصادرة بالفرنسية عن: Actes Sud عام ١٩٨٨.
- (٦٠) انظر: هواجس في العجربة الروائية، ص ١١، مرجع مذكور.



الرجل والبحر

جوانب من التناس في رواية إدوار الخراط
«ترايبها زعفران»

منى ميخائيل*

المعرفة التي تمكن من وجود معنى للنصوص، فلا يمكن أن يقدر المرء هذه الرواية حق قدرها، أو حتى أن يفهمها، دون دراية بمستويات اللغة العربية المختلفة ومظاهر تراثها الأدبي، ذلك لأن الكاتب يعتمد على بعض من أغنى مصادر التراث الأدبي العربي مثل (ألف ليلة وليلة) والمقامات وترانيم الكنيسة القبطية وأناشيدها المتاحة بالعربية منذ أربعة عشر قرناً، وكلها مما «يسهم في وجود معنى للنصوص». أضف إلى ذلك أن (ترايبها زعفران) تنهل بتوسع من منابع اللغة العربية وتقاليدها الأدبية من جوانب لا حصر لها، مما يجعل من نصها الثرى الذي تسرى فيه روح التناس بمهارة إضافة مهمة إلى تطور الرواية العربية المعاصرة في حقبة ما بعد نجيب محفوظ. وقد قال ميخائيل باختين في معرض تمثيله لكيفية تفاعل الشكل والمضمون في النص الأدبي:

(ترايبها زعفران) رواية تسترعى الاهتمام، ويضيف بها الروائي والناقد والكاتب المصري المعروف إدوار الخراط إلى سجل كتاباته عملاً يأسر الألباب، يصفه بأنه: «ليس سيرة ذاتية ولا شيئاً قريباً منها» [«ترايبها زعفران»، ص ٥ - المترجم]. وهو محق في هذا النفي، فالرواية أقرب ما تكون إلى سيرة مدينة هي مدينة الإسكندرية برمالها الزعفرانية، وتفاعلاتها مع البحر، ومسار حياة الأشخاص الكثيرين الذين يقطنونها. والرواية، إلى جانب ذلك، نص بالغ التعقد والدقة، يستكشف مجالات مختلفة جديدة لم تطرقها الرواية العربية.

وربما يحظى هذا النص بعناية أفضل إذا ما درس في إطار ما أسمته وعرفته جوليا كريستيفا بالتناس، أي «إجمالي

* أستاذ الأدب العربي بجامعة نيويورك - الولايات المتحدة .

* ترجمة محمد يحيى: قسم اللغة الإنجليزية بأداب القاهرة.

عدت إلى شارع راغب باشا، كان الكوبرى الصغير مفتوحاً، ومياه ترعة الحمودية تحته حمراء، وكنت أعرف أنها تدور حول قوائم الكوبرى فى دوامات متقلبة. (ص ٩).

لكن الصور التى تدور حول الماء لا ترد لذاتها؛ فهى تصف دائماً قوة خارجية طاغية، وتشير دائماً إلى التغيرات التى تطرأ على الشخصية أو الموقف. يحدث هذا طوال النص كله:

وأنا أجزى الآن فى عمر طويل، على سطح المركب، خشبه مبلول داكن اللون فى الماء الذى تشربه وينفث رائحة ملح البحر، وصرخات النوارس تحوم حولى ناقبة وجائعة، تصعد وتحوم وتهبط على الموج الراكد حول خشب المركب الواقفة، وأنا أطل عليها فجأة من حاجز حديدى طويل. (ص ٤٢).

يأتى هذا المشهد مباشرة عقب محاولة فاشلة لصديق «البطل»، كان على وشك أن يقع فى قبضة الشرطة السرية بسبب نشاطه السياسى المعادى للوجود البريطانى فى مصر خلال الحرب العالمية الثانية، لكن بغياً تنقذ البطل بأن تسلك به عبر أزقة مظلمة تربض فيها قوارب صيد مهجورة:

وألوان البحر قد أخذت تتخبط، أمام عيني، بنفسجية وزرقاء وبيضاء فضية مشعة تحت سحب أبيض تختفى الشمس وراءه، وتضيئه باحمرار سائل مشاع، وهدوء البحر عميق، صفحته مبسوطة لا تكاد تترجرج، ووشوشة الموج الذى يترقرق، على مهل، ناعمة، أسمع صوت الصمت المطبق تطرزه وتنمنه، فجأة، زقزقة العصافير التى تتوالب على الرمل الطرى، وتنقر العشب اللزج والودع والصدف الحى بمناقيرها الصغيرة السريعة...، وعلى آخر المدى أرى عاشقين غامضين على الرمال العذراء، فى هذا الفجر؟ أى هيام لا يقاوم؟ أية رغبة مبهمه وخرساء، مطلقة، تدفعها يمشيان على هذا الشط

إن الشكل والمضمون فى الخطاب يعدان شيئاً واحداً بمجرد أن نفهم أن الخطاب اللغوى هو ظاهرة اجتماعية فى كل جوانبها مجتمعة، وفى كل من عناصرها وعواملها على حدة؛ من الصورة الصوتية إلى أعلى مراتب المعنى المجرد.

ولا ينبغي أن ننظر إلى محاولة الخراط وضع طقوله وشبابه وكهولته فى قالب خيالى على أنها مجرد ترجمة أدبية للظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية المحددة التى نشأ فى كنفها قبلى مصرى شاب؛ ذلك لأن مثل هذه القراءة لن تفسر الطابع الغنائى للعمل، ولا المهارة الحرفية التى صاغ بها الكاتب روايته.

وترتبط الجوانب الغنائية للرواية ارتباطاً وثيقاً بالحدث وبالحبكة ويتطور الشخصيات:

كانت ترتفع من مرآة البحر الرصاصية اللون صخرة نائثة عريضة رأيتها مكسوة بأكملها بالنوارس، كأنما حطت عليها سحابة كثيفة مبطنة بالريش الأبيض، ساكنة عليها، متشبثة بها النوارس متجاررة متزاحمة، الجسم المطوى يلتصق بالجسم المطوى، وقد أحنّت رؤوسها وأدخلت مناقيرها الطويلة فى صدورهم، محدبة الظهور، أجنحتها مطبقة إلى جانبها. (ص ١٢٤)

إن مثل هذه الصور تستدعى إلى ذهن حشود الناس مختلفى الأشكال فى الإسكندرية، لكنها تستدعى على وجه الخصوص البطل - القاص الذى يدور الحدث من خلال وعيه.

والماء والنهر والبحر عناصر جوهرية فى رواية الخراط هذه؛ إذ تحتشد فيها صور الماء وتشكل رغم تفرقها المهاد الذى يستقر القص عليه. وربما أنبأت الأسطر الأولى بما يروج به العمل من زخم وحركة وبما ينتهى به؛ إذ يبدأ الكاتب روايته بهذه الفقرة:

«المدينة التي يكاد الخيال يخلقها (لكنها حقيقية) تبدأ وتنتهي فينا وتضرب جذورها في الذاكرة» (بليترار، ص ٦٣)، وحيث الإسكندرية مثل جومستين «ليست يونانية ولا سورية ولا مصرية لكنها هجين» (جومستين، ص ٢٧).

روح المكان في رواية الخراط غالبية، وأهل الإسكندرية واقعون في قبضتها بلا إمكان للهروب، لأنها تتغلغل في ساعات يقظتهم وفي أحلامهم. كما أن السكندريين عند الخراط هم «كأناس اندمجوا بلا وعي منهم في المكان وغاصوا حتى المتصف في خرائب مدينة وحيدة وتشربوا قيمها» (بليترار، ص ٢٢٥).

وطوال الرواية تتباين مدينة الذاكرة مع المدينة الحقيقية. وللإسكندرية عند الكاتبين [الخراط وداريل، المترجم] مكانة تملو على منزلة المكان العادي. فهذه المدينة شخصية قائمة بذاتها «ذات قوة غريبة غير محددة» (جومستين، ص ٢٤)، ويلاحظ الكاتبان إقاعات الإسكندرية «مدينة المدقعين اللامعة» (كليا، ص ٧٩).

والإسكندرية في رواية الخراط هي أيضاً «عاصمة الذاكرة» (كليا، ص ٩)، وإسكندرية الخراط، مثل مدينة داريل، بوتقة تصهر الأحداث والشخصيات المنغمة في دراما الحرب العالمية الثانية، وتحتوي حشداً فريداً وغريباً وأحياناً معوج الطباع من الأجانب والوطنين وقعوا في شبكة من المكائد والخيانة. وتعج إسكندرية الخراط بصور مؤثرة بالمناطق الحسية تختلف كثيراً عن الصور التي نجدها عند داريل، وينتهي عند هذه النقطة وجه الشبه بين الكاتبين.

يسمى الخراط في هذا العمل إلى خلق نمط من «الواقعية» (verissimo) بالغ الجدة في النثر العربي المعاصر. وهو كاتب يحاول فهم ماضيه وحاضره ونفسه ومدينته بتسليط الضوء على جوانب معينة من حياة أفراد أسرته القبطية الكبيرة. وتدخل خلفيته المسيحية بشكل لا تخطئه العين في نسيج الرواية متعدد الطبقات. فأولى ذكرياته هي عن عيد الملاك ميخائيل ووالدته التي تعجن فطائر خاصة تقدم في تلك المناسبة. ولا تطنى طقوس ومظاهر خلفيته القبطية، وهي جزء جوهري من وجوده هو ذاته، على القص:

الموحش المبلول؟ عند التقاء الرمل بالموج حط الطحلب الأخضر الذي يبيض حينما ينحسر عنه الماء، غص ويابس على التسوالى، بلا توقف. قلت لنفسى: أبدي، دائم، أمام فئتنا وانتهائنا» (ص ١٢٤).

وحديث الكاتب عن «المدينة الرخامية، البيضاء الزرقاء، التي ينسجها القلب باستمرار» [ص ٥ - المترجم] هو صحيحة في القلب:

«إسكندرية، يا إسكندرية، أنت لست، فقط، لؤلؤة العمر الصلبة في محارقتها غير المفوضنة» [ص ٥ - المترجم] كأن النص الذي يتلو هذه العبارة الناقصة هو التكملة لها: «إنتى لست هذا فقط... بل إنتى هو»، والصفحات المائتان التي تلى ذلك تمثل محاولة الكاتب لفهم ماضيه وحاضره ومستقبله.

ويحيك الخراط حقاً من القلب قصاً نادر المثال، يفتتح بعنقود من الحيوانات واستدعاء محدد للمكان وتيار متكشف من الأفعال وردود الأفعال والتأملات.

ويصعب تلخيص ما يحدث في الرواية وهي بالأساس ذكريات طفولة. لكن الشخصية الرئيسية هي القاص الملم بكل ما يجرى، والذي يعي مجرى حياته وحياة الأشخاص الذين يكبر معهم. ويورد الكاتب الكثير من الخيوط القصصية وتاريخ الأسرة. وتختلط ذكريات الماضى الملحة مع ظروف الحاضر، لتفتح شخصية الراوى مما يبرر وجود هذه القصص المتنوعة. وحب الراوى للبحر، وثقته به وعشقه للرمال ولكل ما تحتويه «المدينة الرخامية» برمالها الزعفرانية، يشى بانبهاره بالمكان وبأسرته وبالمتعة التي يجدها في نسج هذه الحكايات.

والإسكندرية ذات الألف وجه، التي يسكنها أحفاد كل الأم من أتراك وأرمن ويونانيين ومسالطين وتونسيين، تحتوي كل شيء وتنسم بالركة والقسوة فى آن. ولا يملك المرء لدى قراءة الخراط إلا أن يتذكر داريل وروايته (رباعية الإسكندرية)؛ حيث تدب الحياة فى الإسكندرية لتصبح شخصية ونطاقاً للجاذبية (جومستين، ص ١٩)، وحيث هي

وكنيت أعرف أن اليوم هو ١١ بؤونة، وأن غداً عيد الملاك ميخائيل، وكنا نذهب، أنا وأمي، لنشتري زيت السيرج الذى صنع به فطير الملاك. وكانت السيرجة بعيدة على، فى شارع جانبي... لم أكن لوحدي، أستطيع أن أذهب إليه. (ص ٢٨).

ثم يضيف:

كانت أمي قد انقطعت عن صناعة فطير الملاك منذ الحرب، والفلاء، وشح السمسم، ونسيت كل شيء عنه، تقريباً، ودخلت جامعة فاروق الأول، ومات أبى فى ليلة باردة جداً من ديسمبر (ص ٣٥)

ويرسم تيار الوعي الانتقائى للكاتب صورة ثابتة النظرة للتاريخ الاجتماعى:

فى حصة الدين كان الأولاد المسلمون يذهبون إلى غرفة المدرسين... ويمطيههم خليفة أفندى درس الدين. وأسمعهم، من الشباك، يقرأون القرآن معاً بصوت عالٍ منهم، له إيقاع ملهى يحتشد له قلبى بالرهبة، وأحسدهم وأريد أن أكون معهم. (ص ٧٣).

ويختلط هذان الراوى البالغ مع أحلامه وعذابات المسيح الشهيد المصلوب، وينتج ذلك صوراً استعارية قوية وجديدة فى النثر العربى. وكان السياب والبياتى وعبد الصبور وشعراء عرب آخرون كثر قد أشاروا إلى أمثال تلك الصور الخالدة فى أشعارهم.

ويعتمد الخراط، شأنه شأن الشعراء التمزويين، على الميراث الأسطورى الغنى للتراث المصرى القديم والبطلمى والمسيحى والإسلامى، كما يعتمد على التاريخ المعاصر:

أنت... الكرمه السماوية لا يأكل من عناقيدها إلا المغبوطون. أول من دس على العنب بقديمك العاريتين لكى تعتصرى نبيذه المفرح

للناس والآلهة معاً، يشربون من عذوبته المرة فيتكلمون سواءً بسواء. أوزير واقف فى هيكله، مطوى الذراعين، مكفن بالبياض، والمناقيد تتدلى فى اتجاه وجهه المنحوت فى الديوريت الأخضر، قريبة جداً من فمه الظامى. (ص ١٧٥)

وقد عرف جيورج. ج. لوكاتش «الرواية الحديثة» بقوله: «تحدى الرواية عن المغامرة الداخلية... ومضمون الرواية هو قصة الروح التى تخرج للعثور على نفسها».

والخراط، فى بحثه عن نفسه الداخلية، يعى بشدة وفى الوقت نفسه العالم الخارجى الذى يحيط به والإيقونات [الرموز] التى تحيط به حسياً ومعنوياً وتشكل قيمه. وتتحول أوصافه للأشياء والأماكن والأشخاص الذين يذكرون بالقديسين القدماء إلى إيقونات قبطية متربة تشع بالحياة:

وكان وجه المادونا الحجرى صغير الأنف، مشروخاً، صوحته الشمس الحارقة التى لا تغيب ولا تخف وقدنتها أبداً. شفتاها الرقيقتان المكتنزتان فى وقت معاً، اللتان يعرف هو تنزيهما، وارتعاشتاهما، والتصاقهما بفمه. (ص ١٤٦ - المترجم).

وتركيز الكاتب على عالم الاهتمامات الحسية والأشياء والمفردات العملية جزء لا يتجزأ من مسعاه الذى لا يكل لفهم واقعه؛ ذلك الواقع الذى يستعصى بعقده البالغ على التعبير عنه بأساليب مباشرة. ويلوذ الخراط، بحنكته، بالأساليب البلاغية العتيقة من العصر الوسيط التى تذكرنا بالهمذاني والحيرى فيما يتصل بمهارة الصياغة اللغوية، وهو يحيك فى مواقع مهمة ومتفرقة من نسيج قصته أناشيد من المناجاة مؤثرة تصل إلى ذرى من الوقع الحسى باستخدام الأوصاف والتعويث والكلمات التى تبدأ بحرف معين من حروف الأبجدية، أو يتوسطها هذا الحرف، أو تنتهى به، كالنون أو الواو أو السين. وهذا إنجاز بديع يضع عند ترجمته، إذ يتذكر الكاتب ترنيمه كان يرددتها وراء مدرسته

في مدرسة الأحد الأنسة كاترين: «كنز مجد في السما» (ص ١٦٨ - المترجم) ويصل الكاتب من ذلك إلى تخليد وإحياء ترنيمة أخرى بتفكيكها بشكل مبهر عن طريق استدعاء قديسات من مجمع القديسين القبطي، ونساء اشتهاهن في مرافقته، والمرأة التي دام حبه لها أو «رامة» كاهنة قلبه. ولا نجد في النصوص العربية الحديثة نظيراً لهذه البراعة التي تذكر بالمقامات.

ويمضي الكاتب على مدى ثلاث صفحات كاملة [من ١٦٨ إلى ١٧٠، المترجم] متشكياً بيهجة اللغة، ويميد إلى الحياة كلمات طواها النسيان من معجم اللغة العربية البالغ الثراء، كأنه في ذلك يجسد ما عناه بارت «بالمعلق» و«المنشأ» و«المؤلف». وهو ما يشرحه بارت بقوله:

٢ - المؤلف هو الذي يضيف إلى ما ينسخه ما ليس من عنده، ٣ - والمعلق هو الذي يدخل نفسه في النص المنسوخ ولكن فقط ليجمعه مفهوماً، ٤ - أما المنشأ فهو الذي يقدم أفكاره هو لكنه يعتمد في ذلك دوماً على مرجعيات أخرى. ولذا فما قد نسميه «بالكاتب» في تعبير فات زمانه كان بالأساس في العصور الوسطى:

١ - ناقل يمرر جوهرًا خالصاً هو كنز الأقدمين وموضع المرجعية، ٢ - وجامع يحق له أن يفتت أعمال الماضي بالتحليل إلى ما دون حدود ثم أن يعيد تركيبها... .

ويبدو الخراط نشطاً في عدد من تلك المستويات، إذ ينجح في إعادة تركيب اللغة ذاتها وكذلك الأفعال، بصورة فريدة في نوعها. فهو يعبر عن النطاق الواسع للتجربة البشرية دون أن يقتصر في أسلوبه على المحتويات التقليدية للحبكة والشخصية وتطور الأحداث. ويتجلى التجديد عنده في أدوات الإبداع اللغوي لأساليب العصور الوسطى، كما ذكرنا سابقاً، وفي أحيان أخرى يتجلى ذلك في إيراد قوائم مطولة لمناظر وأحداث وأسماء وأفعال يفجرها مجرد ذكر (ألف ليلة وليلة):

وفي الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة المسقوفة التي تطل على موقف عربات الحنطور،

رقدت على الكنية الأسطمبولي، جنب مائنتي الرخامية البيضاء المقروشة بالجرائد، التي كنت أفاكر عليها دروسي، والجرامفون ذي البوق ورسم الكلب، انزلت قدماي إلى أرض ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن.

ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهریار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والمعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواربها العشرين اللاتي يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل وما تلاء من تنكيل وتقبيل، والأميرة شهرزاد تنزل من أوتومبيل باكارد مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد علي في شارع فؤاد. وينحسر الفستان الحريري عن فخذيها السحراوين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما، أفزعتنى المردة الهائلة تخرج من القماقم، وركبت الخيل الحديد تطير على عنان السحاب، وهبطت إلى مدن الأبنوس والنحاس الخاوية من البشر. [ص ٧٧ - ٧٨ المترجم].

وهنا كذلك نجد الكاتب الماهر يحتفظ على مدى صفحات عدة بأنشودة من نوع آخر يتمثل في إيجاز لاهت الإيقاع لـ (ألف ليلة وليلة) يختلط بمناظر فوارة في حياته المعاصرة تتفجر بما يشبه السحر.

والمعادلات التناسلية الخارجة عن إطار النص، والتي نجدها في هذا الجزء وغيره من أجزاء رواية الخراط، ذات وقع بالغ التأثير؛ إذ تدعم من تعدد مستويات الرواية وتحولها إلى أدب يستقر في الذاكرة.

ويتحدث بارت عن جانب آخر مهم في «التحليل البنائي للقص» يتعلق بمبدأ «الصلة» فيقول:

فلنوضح أولاً كلمة «المعنى». إننا نطلق هذه الكلمة على أي نوع من المعادلات داخل النص أو خارج النص، وبمعبر آخر على أي ملمح من القص يشير إلى لحظة أخرى من لحظات القص

أو إلى أى موضع ثقافى آخر يكونان ضروريان لقراءة هذا النص... وكل المحاولات للمعجمية أو النحوية وكل ظواهر الدلالة وكذلك ظاهرة التوزيع [فى علم الصوتيات وغيره من علوم اللغويات - المترجم]. أكرر: إن المعنى بذلك ليس مدلولاً «مكتملاً» كما قد نجده فى القاموس حتى ولو كان قاموساً للقصر؛ بل هو فى جوهره معادلة أو أحد أطراف المعادلة، إنه أحد الإحداثيات أو أصداء الدلالات.

(ترابها زعفران) هى تمثل ما يعنيه بارت؛ فهى معادلة وإحداثية وصدى دلالة بالتأكيد.

وتتحول كلمات الخراط إلى شعر غنى بالنشوة عندما يتحدث عن البحر. فالبحر يرتبط عنده بجاذبية أسرة شديدة، وأحياناً يجذب إلى العدم. وتأمله الغنائى النزعة وحنينه المكتوم يمثلان عالماً قائماً بذاته ونزوعاً غلاباً إلى الخلود:

أنظر إلى البحر وأفقه الغامض، أعرف أنه لا شئ وراءه، أبداً، هذا امتداد لا نهاية له للعباب المجهول، إلى ما لا نهاية له، وكأنتى أرى شاطئ الموت نفسه، سوف أعبره، بلا عودة أو وصول. مياة كثيرة لا تفرق عشقى، والسيول لا تغمره. صخرة ناعمة الحنايا أنت فى قلب الطوفان، سفوحها ناعمة غضة بالزروع اليانعة، بالسوسن والبيلسان، ترابها زعفران، خصب وحى، ترف عليها حمامة سوداء جناحها ميسوطان حتى النهاية، لا تكف رفرقتها فى قلبى [ص ١٢٥ المترجم].

وتفصح مواهب الخراط الغنائية عن نفسها كاملة فى أجزاء عدة من الرواية، ولا سيما عندما يتحدث عن البحر، وهو يغمس فى ذلك الحديث تماماً:

يعرف أن فتحة النفق التى تدعوه مغوية، ومفضية إلى التهلكة، وينزل بثقة على سلال يعرف أنها ستهبط به فى الماء، إلى كهوف أخرى، واحداً بعد واحد، منقورة كلها فى قلب صخر البحر الداخلى، تحت الأمواج، عالية

وفسيحة يهب فيها نسيم رقيق ملهى الطعم، منيرة بضوء خاص من غير شمس ولا مصابيح ولا شموع، فيها فتحات على الرمل الأبيض الذى تغمر سطحه، بالكاد، مياه قليلة مترجرجة... وإلى هذه الساحة الرملية الخاوية سوف يخرج، بعد أن ينتسل ويتطهر فى البحر الملح. [ص ١٠١، ١٠٢ - المترجم].

أو عندما يقول:

وأجد أن الشوق، مثل نزوع الموج، يرتدى على الشط مملود اليدين، بلا تحقق، مثل اندفاع الماء، مستنفداً بعد رحلة طويلة على ثبج العمر، ينكص محسوراً أبداً إلى عرض اليم العميق، ولا يفتأ يعلو وينحسر، حلمه يأتى ويعود، ولا يهدأ إلى راحة.. يصل الموج الطفيف إلى قدمى ويترك غشاء فضياً رقيقاً لا يكاد يجف، وهو يلعب، حتى يتل من جديد. [ص ٤٥، ٤٦]

والبحر، وهو دائماً رمز الحرية والعزلة، يعادل العاطفة الجنسية فى رواية الخراط:

أحسست نفسى فى الماء.. أغوص بهدوء فى عمق يبدو أنه من غير قرار. وكان الماء حولى دافئاً ومحيطاً وحنوناً وشاملاً، ولم أكن أتخبط... ولا مرتاعاً ولا مختنقاً... والضوء حولى داكن وشفاف معاً، رازح ومشع معاً، كأنتى فى غرفة مائية شاسعة المدى، وخصاص نوافذها تنساب منه صفحات رقيقة النسيج... من النور والماء ممتزجين معاً. وكان سطح الماء فوقى يومض بإبر فضية دقيقة... [ص ١٧٣]

كنا فى أواخر سبتمبر، وشمس بعد الظهر تصنع... ملايين النقاط اللامعة التى... تعشى عيني، وزرقة الماء تحتها عميقة وداكنة وكثيفة الشفافية... كانت تسبح... بالمياه الأزرق الفاتح، محبوبكاً عليها،... تحت سيولة الموج الخفيف الذى يترقرق عليه وينحسر فى حركته:

والعادات والممارسات والفولكلور القبطي، وقد تحولت جميعاً إلى نصوص مقدسة بالنسبة إلى هذا الطفل الحساس.

لكن امتزاج الحلم والحقيقة يمنحنا صورة أقل تبسيطاً للطفولة، ويسقط بالمواطن المكبوتة على مستقبل بعيد:

من كان إلى جانبي يمسك بالأعنة؟ وجوده ملئ بالسيطرة والتحكم، لكنى لا أكاد أراه مع ذلك، أعرف فقط أنه إلى جانبي في نور الصبح تحت سحب الإسكندرية الرقيق الذي ينساب بسرعة في السماء الصافية. [ص ٩ - المترجم]

إن كل نصوصه محيرة وغامضة، تتحول فيها الشخصيات والأحداث إلى قطع من لغز يتشكل بشكل درامي ليكون عملاً فنياً يخيم على الروح. وتتشكل هلاوس الكاتب وذكرياته وتعجن مع رمال الإسكندرية مانحة الحياة ومع مياه البحر التي تظهر كل شيء:

في قاع المياه المضطربة حصاة بيضاء، مدورة، ناعمة، لم تسرب عليها شائبة من عكارة السنوات وطيتها. [ص ٨٧ - المترجم]

ونلمح وراء هذه المواقف الشعرية تعاطف الكاتب وتقديره لما أبدعه، وإن كان ذلك لا يخلو أحياناً من ابتسامة ساخرة من حماقات شخصياته. وهو يقدم لنا صور العالم في جوانبه الجنسية. ولا يمكننا أن نكتفى بالقول إن رواية الخراط شهوانية الطابع، فرؤيته للعلاقات الإنسانية تربط هذه العلاقات ربطاً وثيقاً بأشكال الصلات الجنسية. والجنس في عمل الخراط يقل كثيراً عما نجده في أعمال الكثيرين من الكتاب العرب، حيث يظل الجنس متوارياً أو يكاد: «كالإله في القصائد الدينية» [أشارت الكاتبة إلى صفحة ٢٢ من الرواية باعتبارها موقفاً لهذه العبارة الأخيرة، لكنها غير موجودة في هذا المكان أو الصفحات المجاورة - المترجم].

وكثيراً ما ينهمك الخراط في استقصاء الجوانب المتنوعة للتجربة والطبيعة البشرية. ومن الأمثلة على ذلك اللقاء المثير بين الراوى ومخت شاب في زقاق متهالك مظلم بالإسكندرية. وربما كان هذا أقرب ما وصل الخراط إلى أسلوب داريل في التعبير عن جو من الغرابة الشاذة:

الناعمة... وعرفتھا. رانة... جسمها فاح السمرة وغض ولما يكد يكتنز بأنوثته... فتاة بعد، ولها رشاقة سمكة في الماء... وعرفت أنني سأحبها، في آخر العمر، حباً كأنه الموت، وإن قلبي هو ساحة بحرھا اللجى الجياش أبداً بأمواج لا هدوء لھا. [ص ٦٠ - ٦١]

وربما يجوز اتهام الخراط بتسلط فكرة النساء وأجسادهن على ذهنه، لكن اهتمامه بالأنثى ليس اهتماماً بذئ الطابع، وإنما هو سعى للإمساك بلحظة اللذة العابرة الفائرة وتجميدها والاحتفاظ بها إلى الأبد. وبطل الخراط الأثير، شأنه في ذلك شأن الإنسان المصري وفق تعريف كامى له، يشعر بنفسه غريباً في «عالم أفرغ فجأة من الوهم ومن النور». وتكشف رواية الخراط المتعددة الجوانب عن الحياة التي تعيشها أسرته الإسكندرية الكبيرة التي تتراوح حياتها بين الملهاة والمأساة والعاطفة الشجية، ولكنه لا يصدر أبداً حكماً أخلاقياً على حماقات البشر. وتكشف أول قصة أو واقعة في الرواية، في تتابع أشبه بالحلم، عن الحياة المزرية لعاهرة تقطن المبنى الذي تعيش فيه أسرة الراوى. وهو يكتب عن ذكرياته عن تلك المرأة ذات الشعر الذهبي الزاهى التي يقاطعها الجيران والتي كانت رقيقة معه على الدوام، وقد أنقذها والده من الشرطة المتربصة بها. وكانت تبيع جسدها في الليل لسائقى سيارات النقل لتعمل أمها المسنة، بينما تعيش حياة عادية في النهار مثل أية ربة بيت. وكثيراً ما كانت ترسل بالصبي الصغير لقضاء حاجاتها ثم تكافئه بالحلوى ويعناق كعناق النساء الأخريات اللاتي تزدان بهن الرواية: المرأة اليونانية، والدة توتو وعشيقة عمه والدة صديقه المفضل أو تلك المرأة التي تمتلك فندقاً على البحر، عشيقة خاله التي ضيبتها متلبسة بالخيانة وقتلتها بفضاعة سيارة مسرعة على الكورنيش، أولئك النسوة أدخلته إلى العالم الغامض لأجسادهن الجميلة وكرمهن ودفنهن وأسرارهن. ونهيمن على أحاسيسه، باعتباره طفلاً، حالاته الكثيرات ووالدته بالطبع. ونجد اهتمامات طفولته الملحة، ونهمه الذى لا يشبع للكتب وكل ما هو مطبوع، والطقوس الدينية

فى الدور الثانى كانت دكة خشبية موضوعة أمام الباب المفتوح، تكاد تسده، شور لى الرجل الذى يجلس عليها، بيده. كان باهظ البدانة، عليه جلابية ممزقة غليظة النسيج وجاكيتة كاكي فوقها من غير أكمام. خرجت من فمه المتدلى أصوات مليئة. وأدركت أنه أخرس، كانت فى حشرجته دعوة خشنة مباشرة وفيها يأس لا يأتى إلا فى أصوات الخرس التى تجاهد، بشق النفس، للطلوع. ومد إلى يدين متضخمتين حيتين، أظافرهما طويلة انحشرت تحتها خطوط سواد قديم، وأوشك أن يجذبني إليه بقوة خارقة وهو مازال يزوم ويحزق وينص بالحمهمة.... رأيت وراء الدكة شلثة عريضة نام عليها ولد صغير السن، طويل الجسم، يلبس جلباباً طويلاً شفافاً يكشف عن قميص بناتى فسلفى اللون بحمالات، وقد رفع أمامه ساقيه العاريتين الملساوين بحيث أخفى عرى ما بينهما، وكان ينظر إلى السقف، وفمه مصبوغ بما يشبه الدم السائل وعيناه مكحولتان بدقة وحاجباه قوسان رفيعان مدوران، ويبدو كأنه لا ينتظر شيئاً ولا يريد ولا يرفض شيئاً. [ص ١١٧]

والخراط هنا يسجل الملاحظات ويحل ويصف بطريقة مبدعة للغاية لكنه يتجنب الناحية الأخلاقية: «القلوب ومشواها، والذى هدهدها وأشجأها منفية أبداً فى أحلامها ومناها». (ص ١٢٤).

هامش:

* اعتمدت الكتابة فى مقالها على طبعة رواية إدوار الخراط (تراها زعفران) الصادرة عن دار المستقبل العربى بالقاهرة عام ١٩٨٦ وقد اعتمدت على الطبعة نفسها لنقل الاقتباسات التى أوردتها. وأتمت أرقام الصفحات حسب هذه الطبعة مصححاً أرقام بعض الإحالات التى جاءت مخالفة لهذه الطبعة فى مقال الكتابة. وأود أن أسجل الشكر للزميل والصدق الدكتور ماهر شفيق فريد على إعارته الكريمة لنسخة من هذه الطبعة نظراً لنفاذها من الأسواق وقت الترجمة.

[الترجم]

وتنتهى النصوم السكندرية بشكل ملائم يوحى بالارتباطات السياسية المستقبلية لهذا الشاب الملتزم. إن براءته وتعرفه الحياة فى خرة المراهقة انطوي على بذور نضجه وتقييم لوضعه الوجودى. لقد آن الأوان كى ينسحب الغزاة البريطانيون إلى ثكناتهم خارج الإسكندرية، ولكن ليس قبل أن يسقط المئات برصاصهم وقبل أن يقف ذلك الشاب فوق كوم الدكة؛ ذلك المعلم التاريخى السكندرى المواجه للبحر، والذي كان الإنجليز يحظرون على أهل الإسكندرية طلوعه لسنوات طويلة:

ورأيت أننى صعدت إلى أعلى تلة كوم الدكة القديمة، وقد جلا عنها الجنود الإنجليز سراً فى الليل، ولأول مرة منذ وعيت لم يكن اليونيون جاك يرفرف على ذروة التلة، وكنت أعرف مع ذلك بغموض أن كوم الدكة القديمة قد أزيل وحلت محله ساحة مسفلتة ومبان حكومية، وأنا كنا نتطلق فى جماهيرنا الغفيرة منذ الصباح الباكر، نرتفع على طرقات كوم الدكة الخالية التى كانت محرمة علينا وقد أصبحت فى هذا الصبح حلالاً. [ص ١٩٨ - المترجم]

وتنتهى الرواية بهذه النبوءة عما سيحدث بعد زمن من خروج الإنجليز وحصول مصر على الاستقلال.

ونقول فى الختام إن إدوار الخراط، العربى المعاصر، قد نجح فيما عبر عنه إدوار سعيد بإيجاز قائلاً: «إن ما يفكر فيه الخيال الحديث أو المعاصر ليس وضع أى شئ فى كتاب بقدر ما هو إطلاق شئ ما من الكتاب بالكتابة».

الشخصية الروائية والقناع

في أعمال جبرا إبراهيم جبرا

محمد الباردي*

الواقعي المتطور على الدوام، فيصوغ بذلك نموذجه الخاص داخل النموذج العام، ويكون بدوره صوتا جديدا يضاف إلى الأصوات العديدة التي تبنى مجتمعة أركان حركة أدبية، هي خلاصة جهد جيل بأكمله آل على نفسه بناء أسس رواية عربية حديثة تبتكر تقنياتها من تجربتها الخاصة، ولكنها تضيف إلى الإرث العالمي، وتعامل معه أخذا وعطاء.

١ - ٢

عندما تتأمل المشهد الروائي العربي - الآن - يتبين لنا أن رموزا إبداعية كثيرة تركت بصماتها على الإبداع الروائي العربي وأنجزت مشاريعها الإبداعية، فلا أحد يشك في أن نجيب محفوظ هو الآن صاحب أسلوب خاص في كتابة الرواية العربية بدأت تتضح معالمه مع (القاهرة الجديدة) لكي يبلغ أوجه مع «الثلاثية» ثم يتخذ منحرجا جديدا مع مجموعة من الروايات تبدأ (بالسمان والخريف) و (اللس والكلاب)^(١) ومهما كانت التنويعات داخل التجربة المحفوظية، فإن الواقعية

١ - ١

هل يمكن الحديث عن حداثة النص الروائي العربي، وهو بطبعه يقطع مع السلسلة الثقافية العربية التقليدية، ليكون وجها من وجوه تحديثها، وهو البذرة المزروعة في رحمها، تزعزع مفاهيمها، وتعرضها للقلق والحيرة وفضول السؤال؟ لكن حداثة السرد لا تنحصر في شكل واحد أو نموذج محدد؛ ذلك أن الكتابة الروائية العربية أفرزت اتجاهات عديدة ومتنوعة، اختيارات فنية وخلفيات ثقافية وفكرية ومؤثرات أجنبية. وقد استطاع عدد من المبدعين الذين مارسوا هذا الفن السردى صياغة تجارب متميزة ومخالفة في إطار احترام روائية النص السردى السائد الذي لا يطرح على نفسه رفض النمط والنموذج. وعندئذ يكون فضل الروائي في الإضافات التي يقدمها وفي التنويعات التي يجريها في إطار النموذج

* أستاذ جامعي تونسي.

ولذلك فهي تعد نموذجاً سردياً متوالداً اختاره المؤلف ليكون نهجه فى سرد الوقائع وترتيبها.

١-٢

فى (البحث عن وليد مسعود) تنقسم المقاطع السردية الاثنتى عشرة ثمان شخصيات على النحو التالى: د. جواد حسنى: ثلاثة مقاطع - عيسى ناصر: مقطع واحد - وليد مسعود: ثلاثة مقاطع - الدكتور طارق رؤوف: مقطع واحد - مريم الصقار: مقطع واحد - وصال رؤوف: مقطع واحد - مروان وليد: مقطع واحد - إبراهيم الحاج نوفل: مقطع واحد.

من خلال هذا التوزيع نذكر أن شخصيتين رئيسيتين تستبدان بفعل السرد وهما د. جواد حسنى ووليد مسعود. فالثانى هو محور الأحداث وموضوعها كما يدل على ذلك عنوان الرواية ذاته، أما الأول فهو يتميز بعلاقة خاصة تربطه بوليد مسعود^(٨)، وهو بحكم هذه العلاقة الخاصة يؤلف عنه كتاباً بعد غيابه^(٩)، فى حين تكفى الشخصيات الأخرى بمقطع سردى واحد بالنسبة إلى كل واحدة منها، بيد أن شخصيات أخرى، لا تقل أهمية فى الرواية لا تضطلع بمهمة السرد. منها كاظم إسماعيل وسوسن عبدالهادى على الرغم من العلاقة المتميزة التى تربط الشخصيات المحورية ببعضها^(١٠) ومع ذلك تبدو الشخصيات مستقلة عن بعضها البعض، فلكل منها عالمها الخاص ورؤيتها الذاتية للكون والأشياء، ولكنها كلها تلتقى حول موضوع واحد وهو شخصية وليد مسعود التى تصبح بهذا المعنى نقطة التماس التى تلتحم عندها الشخصيات ثم تتوزع فى اتجاهات مختلفة. وعندئذ لا يقوم المعمار الفنى الذى ينهض وفقه العالم الروائى فى (البحث عن وليد مسعود) فقط على مبدأ التكامل بين روايات الشخصيات بل على مبدأ التباين والاختلاف أيضاً.

٢-٢

إن المقطع السردى الأول الذى يرويه د.جواد حسنى قد حدد الإطار العام الحدثى للرواية، ورسم الملامح العامة للبنية الروائية، ليس لأنه يعتبر المدخل الأول لعالم وليد مسعود (إذ أعلن عن اختفاء الشخصية المحورية وعن بعض صفاتها النفسية وبعض علاقاتها الاجتماعية) بل لأنه يتضمن مقطعا

اتخذت مع نجيب محفوظ شكلها الخاص الذى يميزه، كما اتخذت مسيرة السرد عنده نهجاً لا يتكرر إلا لدى من يسمى إلى المحاكاة التى تبطل الخلق والإبداع. كما لا يشك أحد فى أهمية تجربة كاتب كحنا مينه الذى لون الواقعية الروائية بأسلوبه الخاص المتميز، وقد بدأ تجربته متأثراً إلى حد بعيد بكاتب (القاهرة الجديدة) من خلال روايته الأولى (المصاييح الزرق)، ولكنه سرعان ما سلك نهجاً متميزاً هو ضرب من «الواقعية الاشتراكية» فى صيغتها العربية، تأخذ من الواقعية النقدية شيئاً، ومن الرومانسية شيئاً آخر، ومن الطبيعية أشياء ولكنها - على كل حال - واقعية اشتراكية^(١١) تجسدت فى أعمال كثيرة أرقاها رواية (الباطر) وميزت كاتب (حكاية تجار) وجعلت منه رمزا بارزا من رموز الكتابة الروائية العربية الحديثة. ويمكن أن نقول الشئ ذاته بالنسبة إلى كتاب كثيرين مثل البشير خريف أو الطيب صالح أو الطاهر وطار أو غيرهم - إنهم جميعاً أصوات متميزة ومتواشجة ومتقاطعة فى الوقت ذاته فى إطار حركة أدبية بدأت مع الأربعينيات وهى مستمرة إلى الآن.

بين هذه الأصوات الروائية المتميزة تقف تجربة الشاعر والناقد جبرا إبراهيم جبرا تجسد قلرة فائقة على الخلق والإبداع وتؤكد أن الإبداع، ممكن فى إطار الثوابت الكبرى. إنها روايات أربع (السفينة)^(١٢) و(البحث عن وليد مسعود)^(١٣) و(الغرف الأخرى)^(١٤) و(يوميات سراب عفان)^(١٥) تتواشج وتتقاطع وتتباعد فى آن، ولكنها معا تبني نموذجاً سردياً خاصاً له جماليته الخاصة هو نموذج جبرا إبراهيم جبرا^(١٦).

٣-١

فى هذه الروايات باستثناء واحدة هى (الغرف الأخرى) تتخذ طريقة السرد أسلوباً خاصاً يغيب السارد، هذا الكائن الخارق الذى يتدعه المؤلف ويتخذ منه قناعاً ليشرح ويفسر ويؤول ويرتب الأحداث ويقدم ويؤخر، لتتقاسم الشخصيات مهمة سرد الوقائع والأحداث وتحدد مصائرنا بنفسها دون الوساطة التقليدية المتمثلة فى هذا السارد العالم بالمصائر والمدرّك لخفايا النفوس والمؤرخ لمسيرة الشخصية الروائية. إن الظاهرة الفنية لا تلفت الانتباه بحضورها، فهى واردة فى بعض الروايات العالمية ولكنها تعد ظاهرة متميزة بتواترها،

سرديا يكتسب أهمية خاصة، وهو المقطع الأول الذي يروي به وليد مسعود نفسه واستمع إليه د. جواد حسنى أولاً. ولكن القارئ لا يدركه إلا عندما يقرأه وقد استمع إليه أصدقاء وليد مسعود في بيت عامر عبدالحميد، وقد أكدت الشخصيات ذاتها على أهمية هذا المقطع^(١١). فهو إذن يحدد الهيكل الحدثنى العام الذى تبنى عليه الرواية كلها، إذ يشير وليد مسعود إلى أبرز الشخصيات التى أقام معها علاقات خاصة، فيذكر إبراهيم وهو إبراهيم الحاج نوفل وجواد حسنى وعامر عبدالحميد وكاظم إسماعيل وابنه مروان، ويذكر من النساء ثلاثاً من ريمه، وهى زوجته، ومريم وهى فتاة صغيرة عرفها فى شبابه الأول، لكن الاسم فى حد ذاته يوحى بشخصية هامة فى حياة وليد مسعود وهى شخصية مريم الصقار^(١٢) وامرأة ثالثة وهى «شهادة»، وهو اسم امرأة مستعار قد تجدد فيه كل امرأة من نساء وليد مسعود ذاتها، لكن القارئ يكشف فى نهاية البحث أنها وصال رؤوف، تلك التى عشقت وليد مسعود وعشقها إلى حد النخاع. كما يشير المقطع إلى مجموعة من الأحداث التى عاشها وليد فى طفولته وشبابه. ولذلك يمكن أن نقول: إن البناء الحدثنى ناجز منذ المقطع السردى الأول، وفضل المقاطع السردية الأخرى فى أمرين أساسيين هما: أولاً توسيع الوظائف السردية عن طريق تحليل أبعاد الشخصيات التى ذكرها وليد مسعود وتحديد طبيعة علاقتها بها وتوسيع الأحداث التى ذكرها أو أشار إليها مجرد إشارة، وثانياً إضافة مقاطع سردية جديدة تتعلق بأحداث أو شخصيات غائبة فى النص المضمّن (المسجل) كشخصيات عيسى ناصر وطارق رؤوف ومريم الصقار فى علاقتها بالشخصيات المذكورة أو شخصيات أخرى لم تذكر (كاظم إسماعيل وسوسن عبدالهادى). وفى الحالتين تبدو المقاطع السردية مقاطع شبه مستقلة وناجزة حدثياً، فالمقطع الذى يروي به عيسى ناصر^(١٣) يمسح زمنياً المدة التى عاشها وليد مسعود كاملة، فهو يبدأ بصورة دفن «مسعود فرحان» (أبى وليد مسعود) وينتهى بالإشارة إلى وضعية ريمه زوجة وليد وهى فى مستشفى المجاذيب فى بيت لحم وهو على علم بغياب وليد مسعود أو موته^(١٤) وبين الحدثنين (حدث دفن الأب وحدث غياب الابن) تعريج على مجموعة من الأحداث والوقائع أكثرها يهتم بسيرة الأب وبعضها القليل

يتصل بسيرة وليد مسعود (ولادته/ سفره إلى إيطاليا/ تغيير اسمه/ ترك اللاهوت/ التحاقه بجيش الإنقاذ/ زواجه من ريمه/ جنون ريمه/ إقامتها فى مستشفى المجانين). وما يجمع بين هذه الأحداث هو المكان؛ فالسارد الذى هو أصل بيت لحم (عيسى ناصر) لا يمكن له بطبيعة الحال أن يروى أحداثاً خارج الإطار المكاني الذى عاش فيه بشكل من الأشكال وليد مسعود. ولذلك، فيمكن القول إن المقطع السردى ناجز حدثياً وروائياً؛ إذ له بدايته ونهايته التى هى بطبيعة الحال نهاية الحدث الروائى برمته. إن المقطع السادس الذى يروي به وليد مسعود ذاته هو عودة إلى المقطع الذى رواه عيسى ناصر، فهو لا يضيف حدثاً جديداً بل يعمق من الأحداث ما أشير إليه فى الفصل الذى إليه أشرنا؛ إذ يفصل فى ثلاثة أحداث رئيسية وهى طفولته فى بيت لحم وحياته فى روما التى حولت مسيرته من راهب إلى موظف فى البنك واتصاله بالحياة الفدائية أثناء غزو فلسطين. أما المقطع الثانى وروايه أيضاً وليد مسعود فهو كذلك لا يضيف شيئاً بل يعمق بعض الأحداث ويقدم فى شأنها تفاصيل جديدة لم تذكر فى المقاطع السردية السابقة فهو يصف حدثين هامين هما عملية فدائية أداها سنة ١٩٤٨ وكان قد أشار إلى عمله الفدائى فى المقطع السردى السابق والتحقيق الذى أجرى له بعد وقوع هذا الحدث بسنوات عديدة أى بعد زواجه ومرض زوجته ريمه ودخولها المصحة وما تعرض له أثناء ذلك من تعذيب انتهى بإبعاده إلى بغداد. وهكذا، يبدأ كل مقطع سردى بحدث ما فى حياة وليد مسعود لينتهى بحدث من الأحداث التى عاشها فى آخر حياته.

وإذا اعتبرنا أن الرواية فى حد ذاتها تبنى سيرة شخصية روائية هى شخصية، وليد مسعود فإن المقاطع السردية التى تقوم عليها لا تتابع تنابعا حدثياً ولا تتساوى زمنياً روائياً؛ إذ تنطلق من وقائع متفاوتة فى ترتيبها الزمنى ولكنها تتوازى. وفى توازيتها تختلف فى نقاط ارتكازها. فالحدث الذى يشير إليه المقطع السردى الأول مجرد إشارة يعود إليه المقطع السردى الثانى ليفصله ويعمقه ويشير فى الوقت نفسه إلى أحداث أخرى وهكذا دواليك إلى نهاية الرواية نصياً، لأنها حدثياً تعتبر متتالية منذ فصلها الأول. إننا نستثنى من هذه المقاطع السردية المقاطع الثلاث التى رواها الدكتور جواد

حسنى، فالمقطع السردى الأول هو مقطع التقديم إذ إنه يعرض علينا الإشكالية المركزية وهى إشكالية فنية إذ يعلن أنه سيروى لنا على سبيل الاسترجاع حكاية شخصية إشكالية مشيرا إلى قصور الذاكرة عبر عبارة نسبها لوليد مسعود «تمنيت لو أن للذاكرة إكسيرا يعيد إليها كل ما حدث فى تسلسله الزمنى واقعة واقعة ويجسدها ألفاظا تنهال على الورق»^(١٥) وهى حياة قائمة على محطات عديدة استعار لها السارد هذه العبارة «أربعون غرفة لنا أن تدخلها كلها ولكنا نصر على دخول الغرفة الوحيدة التى أغلقت دوننا، لا بأس، سندخلها»^(١٦)، وفعلنا تكون مهمة الرواة ولوج الغرف الأربعين وكشفها بحثا عن شخصية وليد مسعود. وفى المقطع السردى الأخير ينهى جواد حسنى الحكاية وقد أدرك أنه من الصعب ولوج حياة إنسان بكل تفاصيلها وعمقها، فالأحداث «تتأوى دونما وقفة كما تتأوى الفسائل فى أرض سديمية لتتعاقب عليها الأمطار والشموس، فتكبر وتتداخل وتتكاثر وإذا هى غابة لا تخترق إلا فى مواضع، الأشجار والأدغال سامقة يلتف بعضها على بعض والبحث سير عسير من خلالها»^(١٧) تلك هى حياة وليد مسعود. وإذا كانت هذه المقاطع السردية بمثابة المرايا العاكسة، فإن الشخصيات الساردة تحمل ازدواجية وظيفية تطرح بها الرواية ذاتها على لسان د. جواد حسنى «بعد أن يقول الأشخاص مايقولونه، بعد أن يرزوا عن تصميم أو غير تصميم ما يبرزونه ويخفون عن تصميم أو غير تصميم ما يخفونه، يبقى لنا أن نتساءل عمن هم فى الحقيقة يتحدثون؟ عن رجل شغل فى وقت ما عواطفهم وأذهانهم؟ أم عن أنفسهم، عن أوهامهم وإحباطاتهم وإشكالات حياتهم؟ هل هو المرأة، وهو الوجه الذى يطل من أعماقهم أم أنه هو المرأة ووجوههم تتصاعد من أعماقهم كما ربما هم أنفسهم لا يعرفونها»^(١٨)، وبذلك تتخذ الرواية شكل رواية الرواية إذ تكشف بعضا من خفاياها الفنية ووجها من وجوه لعبتها الجمالية.

٢ - ٤

والحقيقة - إجابة عن السؤال المشكل الذى طرحته الرواية - إن الشخصيات الساردة توهم باستقلال عالمها الداخلى أحيانا ولكن مركز اهتمامها هو الشخصية القطب

(وليد مسعود)، فالمقاطع السردية كلها التى تروىها بالتناوب هذه الشخصيات تستجيب للحدث المركزى فى الرواية (اختفاء وليد مسعود)، ولذلك فهى إما تنطلق من الإشارة إلى هذا الحدث لتعود إليه على نحو ما فعل إبراهيم الحاج نوفل^(١٩)، أو تنطلق من حدث ما يتعلق بصلة الشخصية الساردة بوليد مسعود، لتصل إلى الحدث المركزى وتجاوزته وتعود إليه كما فعلت وصال رؤوف؛ فهى تبدأ الحديث عن صلتها بوليد مسعود عندما هاتفته، ثم التقت به فى بيته لأول مرة ثم عن تطور علاقتها به، لتعود فى آخر المقطع السردى إلى حادثة اختفائه، أو كما فعل أيضا أخوها طارق رؤوف الذى يبدأ سرده بوصف خصائص برج الجدى الذى ولد فيه وليد مسعود^(٢٠)، وينتهي بالإشارة إلى الحدث المركزى «وهكذا عبر وليد طيرا مهاجرا وفى عبوره رماه صياد لا ندرى به ولعل الصياد لا يدرى أيضا أى طير رمى بناره»^(٢١) بعد ماعرج على بعض التفاصيل المتعلقة بحياة وليد مسعود الشخصية والتى كان على علم بها. لكن بعض المقاطع تبدأ بداية مغايرة؛ فمريم الصقار مثلا تبدأ سردها بالحديث عن شخصية أخرى وهى شخصية ناجى عبد الحميد، وتترك أنها ابتعدت عن موضوعها^(٢٢)، ولكنها سرعان ما تقع فى حبال وليد مسعود سرديا، إذ تتحول إلى بؤرة مركزية بعد ما وقعت فى حباله فى واقع الحياة^(٢٣).

٢ - ٥

يبد أن هذه الشخصيات هى فى حقيقة الأمر مرايا عاكسة إذ تحمل شيئا كثيرا من شبق وليد مسعود: حيرته وتناقضاته ومأساته. فكل شخصية من هذه الشخصيات الساردة أو المسرودة أصابتها بطريقة أو بأخرى لونة وليد مسعود، ولا نستثنى فى ذلك الرجال من النساء رغم العبارة الصريحة التى تقول «كل امرأة اتصل بها وليد مسعود أصيبت بالجنون أو الهستيريا»^(٢٤). وهذا يعنى أن تعدد الساردين لا يرتبط بتعدد الرؤى؛ ذلك أن المقاطع السردية المروية تلتقى حول رؤية واحدة للشخصية الموضوع. وهى بذلك مجموعة من المراتى المنسجمة والمتعاطفة مع وليد مسعود الذى «رئى نفسه قبل أن يرئيه الآخرون»^(٢٥)، إذ هم فى الجملة متفقون على طبيعة شخصية وليد مسعود وأبعادها النفسية والاجتماعية

والسياسية. والأخبار التي يروونها عن وليد مسعود لا تتناقض فيما بينها، ولكنها تتكرر حيناً، ويتمم بعضها بعضاً حيناً، آخر. فالقارئ يعلم من خلال هؤلاء الرواة أن وليد مسعود بدأ حياته فدائياً وأنهى حياته فدائياً (٢١) ويعلم أيضاً من خلالهم شبقه وعشقه للجسد والنساء ونجاحه في عالم المال والتجارة وإبحاره في الكتابة، إلى غير ذلك من السمات التي تجعل من وليد مسعود شخصية عميقة الأبعاد متعددة الوجوه إلى حد التناقض حيناً ولتجعل منه شخصاً «غير عادي» (٢٢) هو ذلك «الفلسطيني النموذجي» (٢٣) أو «برجوازيًا يجعل من الإنسانية قناعاً يخفى به خوف طبقته من الانهيار، نشأ في أحضان النعمة ويرى الحضارة من منظور غائم يخشى فيه على الحرية خشية أهل الترف وينسى أن ضرورة الخبز تفوق كل الضرورات الأخرى» (٢٤).

٢ - ٦

ولكن السؤال الذي يظل مطروحاً، إذا كان الأمر على هذه النحو فما دلالة تعدد الروايات والسرد وما وظيفته المقيدة في هذه الرواية؟

إن تعدد الرواة يرتبط في هذه الرواية بلعبة القناع، فالرواة يسر. سيديين إذ تربطهم بالشخصية المركزية علاقات متعددة وعميقة الأبعاد؛ فمنهم أصدقاؤه وأقاربه وعشيقته، فهو الذي يشدهم إلى بعضهم البعض بوثاق قوامه الحب الجارف الذي يبلغ حد التناقض الغريب كعلاقته بكازم إسماعيل (٢٥)، ولكنهم لا يتكاشفون حقائقهم للوهلة الأولى، ويظلون طوال النص الروائي يمارسون لعبة وضع القناع ورفع. وأول من يضع القناع وليد مسعود نفسه، بطل الرواية أو شخصيتها المركزية، فهو منذ بداية حياته يغير اسمه (٢٦)، وهو بهذا الاسم الجديد (وليد) يضع القناع على وجه هذا الرجل القروي الفقير الذي عاش ليكون راهباً، وهرب من الدير يطلب العذراء في البرية، ثم سافر إلى إيطاليا ليدرس اللاهوت. ولكنه يعود باسم جديد موظفاً في بنك (٢٧) وتاجراً ثرياً في بغداد. وبذلك يظل السؤال مطروحاً أيهما الحقيقة وأيها القناع؟ هل هو هذا الفلسطيني المسيحي الذي وهب نفسه للأرض يحميها ويفنى في ذاتها؟ أم هو هذا الفلسطيني الناجح المقبل على الحياة إقبال النهم «يتجول

بأعماله وأفكاره بين بغداد وأقطار الخليج ويكتب؟، هل هو ذلك الفلسطيني الرفض، الرائد، الباني، الموحد، العالم، المهندس، السيكلوجي؟ أم هو ذلك القلق الحائر المتألم للمقبل على حرية الجسد والباحث عن الحقائق الحسية (٢٨).

لقد استعملت إحدى الشخصيات الساردة في وصفها لوليد مسعود عبارة القناع «... ما ذلك كله لإزيغ وخداع كما يقول فيرميكوس دون تحفظ. قناع وهو بحجب وليد مسعود الحقيقي» (٢٩) وهو ما يلمح إلى أن الاستراتيجية السردية في حد ذاتها هي استراتيجية كشف القناع.

تبلغ لعبة وضع القناع ورفع أقصاها في هذه الرواية مع شخصية «شهد»، فالاسم في حد ذاته استعارة أو كنية عن هذه المرأة التي عشقها وليد مسعود (وكم من النساء عشق!) أمي مريم الصقار التي بلغ بها الشبق إلى حد الركض بين أشجار الحديقة عارية دامية (٣٠) خادعة متخفية من خلال لعبتها مع طارق رؤوف (٣١)، أم هي حنان تامر التي تدعى أن رسالة وليد مسعود موجهة إليها (٣٢)، أم هي سوسن عبد الهادي التي كانت لها علاقة مع وليد مسعود أيضاً (٣٣)، أم في النهاية وصال رؤوف التي عشقته إلى حد النخاع وليست عليه السواد كأنه رجلها أو زوجها. وتظل اللعبة السردية كلها بين أخذ ورد نحو كشف القناع، عندما يكتشف الساردون أو بعضهم - صحبة القارئ - أن شهدا لا يمكن أن تكون إلا وصال رؤوف إذ هي تشير بنفسها إلى ذلك في بداية الرواية دون أن تذيع الخبر اليقين فيظل المتلقي داخل النص وخارجه على لهفته «هب أنني أخبرتك من هي شهد، ما الذي يكون قد اكتشفت» (٣٤)، وعندئذ تبدأ الشكوك تحوم حول وصال - شهد (٣٥)، ثم تكتشف وصال اللعبة في النهاية وترفع القناع من خلال اعترافات وليد مسعود لها (٣٦). وهكذا مع السير باتجاه كشف القناع تخضع الشخصيات الساردة أو المسرودة إلى عملية تعرية جماعية فيكشف بعضهم بعضاً ويفضح بعضهم بعضاً.

٣ - ١

إن إوالية السرد ذاتها وغايتها عينها، بيدوان لنا في رواية (السفينة) إذ يتغير المكان وكذلك الموضوع العام

البحر فى رحلة سياحية متباطئة تتويج للركاب استراحات على أرض بعض المدن المواتى، ولكن علاقات قديمة تكشف شيئا فشيئا، ويرفع الشخص أقنعتهم وعندما يتعززون تنتهى الرحلة بمأساة تمثل فى انتحار الدكتور فالح عبد الواحد.

٣ - ٣

تضع إميلييا فرنيزى قناعها، وتخفى علاقتها القديمة مع الدكتور فالح عبد الواحد، وقناعها علاقتها بعصام السلطان «أنا أيضا لم أرد أن أثير الشك حول صلتى به نزولا عند مشيئة وأسعفتى صداقة عصام فى البقاء قرية من فالح بعض القرب، أحدثه عبر الآخرين خلصة ومواربة» (٤٢).

ويتخذ عصام السلطان بدوره من إميلييا فرنيزى قناعا يخفى حبه لزوجته الطبيب لى عبد الفنى «فرحت كذلك لاهتمام عصام بى، اهتمامه بى؟ أنا أعلم أنه يشغل نفسه بى عن زوجة الطبيب. واستمرت اللعبة معا - لعبة القناع «هذا الماكر يمكر بى وأمكر به، تتبارز بالكلمات، كما يتبارز خصمان بمسدسات غير محشوة. والقبيلات التى استرقناها ما استكثرتها عليه؟ وعلى نفسى، كلانا يستجيب لهذه اللعبة الضرورية لحبه» (٤٣) .. وتحول لى إلى جسد شيطاني «لفظته الأمواج من قمقم قديم» (٤٤)، «وهى ترقص على أنغام أغنية لأم كلثوم، ولكنها فى حقيقة الأمر كانت عبر رقصتها القناع تخاطب عصام السلطان «ما هذا الاضطهاد، ما هذا الاضطهاد؟ فليضطهدها كما يشاء أو فلتضطهده هى لن يهمنى بذلك شئ.. ولكن لماذا تضطهدنى؟» (٤٥). وتراوغ

زوجها فلا تذهب إلى «كابرى» لترافق عصام السلطان إلى نابولي» (٤٦). وشيئا فشيئا تتكشف اللعبة ويرفع القناع، فيكتشف الدكتور فالح عبد الواحد العلاقة بين زوجته لى وعصام السلطان (٤٧)، ويكتشف عصام السلطان أن الدكتور فالح أتفق سرا مع إميلييا فرنيزى على القيام بهذه الرحلة (٤٨)، ويكتشف وديع عساف أن الرحلة قد دبرتها خطيبته مها باتفاق مسبق مع إميلييا (٤٩) وأن سفر الدكتور فالح قد هيأته مسبقا لزوجته لى، لأنها كانت تعلم أن عصام (السلطان) قد حجز لنفسه مكانا فى الباخرة (٥٠). وهكذا، لم تتحكم الصدفة فى هذه الرحلة بل يعود وجود الشخصيات كلها «فى السفينة إلى توقيت منشأه رغبة مهندس عراقى يدعى

وأسماء الشخصيات ولكن اللعبة السردية واحدة. هى شخصيات ثلاث (عصام السلطان ووديع عساف وإميلييا فرنيزى) تتقاسم سرد مقاطع النص، يروى عصام السلطان منها خمسة مقاطع ويروى وديع عساف أربعة وتروى إميلييا فرنيزى مقطعا واحدا. ولكن الغريب أن الشخصيات التى تستقطب الأحداث أكثر من غيرها لا تسرد، وتقصد بصفة خاصة الدكتور فالح الذى توج أزمته النفسية بعملية انتحار وزوجته لى، هذه المرأة التى أحبت رجلا آخر غيره ولكنها لم تتزوج، فهل هما هذه المرة موضوع الحكاية وسببها؟ فوجب أن ينظر إليهما من الخارج عبر شخصيات ترتبط بهما وثيق ارتباط؟ والحقيقة أن الشخصيات الروائية أطراف رئيسية فى الحكاية فإذا أمكن الحديث عن نواة صمامها الدكتور فالح وزوجته لى فإن أذرعها هى عصام السلطان ووديع عساف وإميلييا فرنيزى، فالحكاية تنمو وتتطور من خلال روايتهم المقاطع السردية اللامتكافئة عددا، ذلك أن لعصام السلطان حبا قديما نحو لى لايزال يتنامى، وإميلييا فرنيزى هذه الإيطالية العائدة من لبنان علاقة قديمة بالدكتور فالح، تتحول إلى حب عنيف، ويظل وديع عساف شاهد عيان على أحداث وقعت فى السفينة، يرويها ويعلق عليها أو يصف بعض الشخصيات التركيبية كحديثه عن عصام السلطان (٤٠)، أو يكشف عن العلاقة القائمة بين عصام السلطان ولى أو بين الدكتور فالح وإميلييا فرنيزى (٤١).

٣ - ٢

فى السفينة ليس هناك حكاية تروى وبالتالي يمكن للشخصيات الساردة أن تتقاسم الأدوار فيها؛ بل هناك علاقة يبدو فى الظاهر أنها تبنى شيئا فشيئا، وعندئذ تصبح وظيفة الشخصية الساردة كشف جانب من هذه العلاقة، إذ تبدو للوهلة الأولى أن الصدفة وحدها هى التى جمعت بين شخصيات لا سابق معرفة بينها أو كانت بينها معرفة قديمة. ولكن القارئ سيكتشف عبر رواية وديع عساف أن إرادة مشتركة هى التى استدعت الشخصيات على ظهر السفينة وعبر هدير البحر وتوتر العلاقات وانفراجها إلى عملية مكاشفة، ويصبح الفعل السردى فى حد ذاته قائما على إوالية رفع القناع. لقد ركبت الشخصيات السفينة وهى مسافرة عبر

عصام السلطان في قضاء بضعة أيام على البحر بعيداً عن بلاده في طريقه إلى منفى بعيد^(٥١).

٤ - ١

يبدو أن لعبة القناع أقصاها في رواية (يوميات سراب عفان)، وهي رواية تقل فيها الشخصيات فتكاد حكايتها تقوم على شخصيتين أساسيتين هما سراب عفان ونائل عمران فهما اللذان ينسجان خيوط حبكة البسيطة الغامضة معا. وهما اللذان يتقاسمان وظيفة السرد تقاسما متساويا وعادلا إلى حد بعيد إذ تروى سراب عفان المقطعين السريين (الأول والثالث) اللذين يمسحان مائة وإحدى وأربعين صفحة من الرواية كلها، ويروى نائل عمران المقطعين الثالث والرابع اللذين يمسحان بدورهما مائة واثنين وثلاثين صفحة. ومع ذلك تبدو الحبكة التي تجمع بين الشخصيتين رغم بساطتها معقدة؛ فالساردة الأولى تلعب لعبة الحقيقة والخيال إذ هي تعيش وجودا مزدوجا: وجودا خياليا عبر مذكراتها ووجودا حقيقيا كما تعيشه في الواقع، ولكن الموضوع واحد في الحقيقة والخيال، وهو يتعلق بالكاتب المعروف نائل عمران، كما أدت أن تحول الخيال إلى واقع إذ تريد أن تعيش مع الرجل لعبه الوقائع التي تخيلتها بفعل الكتابة^(٥٢)، وفعلا يتداخل الخيال مع الحقيقة «غريب! أليست هذه الباء الحقيقية تشبه كثيرا تلك الألف «الخيالية»؟»^(٥٣)، وعندئذ تحقق معادلتها إذ هي خيال مع حقيقة أو خيال في حقيقة.

٤ - ٢

إن لعبة القناع هي الشاحج البنائي الذي يربط بين المستويين، إذ تبدو لنا سراب عفان من خلال مذكراتها وهي تتخيل علاقة معينة مع الكاتب نائل عمران تعيش لعبة القناع؛ إذ تخاطب نائل عمران عبر قناع اصططنعته بنفسها ممثلا في شخصية خيالية لا علاقة لها بالواقع، وهي رندة الجوزي، فعندما جاء الكاتب المعروف للموعد الذي ضربته له سراب عفان (وهذا اسمها الحقيقي) وكان لا يعرفها من قبل، استقبلته بهوية مغايرة وهي هوية امرأة أبدعتها لنفسها (رندة الجوزي)، ثم تواصل معه لعبتها والقناع على وجهها عن طريق الهاتف لتحادثه عن نفسها، ثم تنتهي اللعبة - في

الخيال - بكشف القناع عندما تتوقع كيف أعلنت هويتها لنائل عمران وقد استقبلها في بيته على أنها رندة الجوزي «أدركت وجهي ما استطعت نحو شفتيه وهمست أنا سراب عفان»^(٥٤). يبدو أن هذه اللعبة التي «ابتكرتها ولعبتها مع نفسها في كتابة مذكراتها أياما طويلة»^(٥٥) تتحول إلى حقيقة إذ ترحل سراب عفان لكي تنخرط في بعض المنظمات القذائية، وإذا هي تستقبل نائل عمران بقناع الواقع إذ تنكر أنها تعرف هذا الكاتب الشهير الذي أحبته وأحبها^(٥٦). والقناع هذه المرة اسم مستعار كذلك هو «سلوى على عبدالرحمان»^(٥٧)، ولكنها لم تحكم وضع القناع إذ سرعان ما أسقطه نائل عمران^(٥٨)، وهكذا يخرج القناع من الوهم ليتحول إلى حقيقة، يخرج من تطورات الخيال والأدب، ليصبح جزءا من الواقع المعيش في هذه الرواية.

٥ - ١

تمثل رواية (الغرف الأخرى) تواصلا واستثناء في الوقت نفسه، إذ تنقطع صيغة التناوب السردى التي مارسها جبرا في رواياته الثلاث التي حللناها ليعود إلى صيغة السرد الأحادي، إذ نحن إزاء سارد واحد يعيش الحدث لاشك مع مجموعة من الشخصيات الأخرى الغريبة، ولكن لا أحد يشاركه هذه الوظيفة الأساسية الممتعة، وهي وظيفة حكاية هذه الأحداث وسردها وتفسيرها وتبريرها؛ ولذلك لا تؤدي الشخصيات في هذه الرواية من خلال فعل السرد وظيفته التكاشف والتفاضل ورفع القناع، إذ ليست في وضعية متكافئة. فالسارد الذي لا نعرف اسمه الحقيقي - إن كان يحمل اسما حقيقيا - يمارس سلطة السرد، فنحن لا نتعرف على الأحداث إلا من خلال روايته لها، ولكنه في الوقت نفسه يخضع لسلطة رهيبه يفقد معها أية قدرة على الفعل والتفكير، وهي سلطة غامضة لا يمكن تحديدها بطبيعتها وتفسير طبيعتها أفعالها. «إن الرجل الذي أنبى بأنه متهم يقاوم مقاومة متصلة دون أن يوفق أبد الدهر لمعرفة من أوقفه وأين أوقف ولماذا أوقف، وما من إنسان شرح له أن في الموضوع خطأ وانتقاما...»^(٥٩). إنه رأى رم ألبيريس في رواية «القضية» لكافكا، وهو بصيغته هذه لا يتعارض أبدا مع محتوى هذه الرواية التي كتبها جبرا وفيها يدخل سارده ومن وراءه قراءه

ما يشبه اللغز^(٦٧)، إذ لا أحد يخرج حقيقة ثابتة عن قصة اختفاء وليد مسعود فى (الغرف الأخرى) يتحول إلى كابوس لأن الأحداث تفرق فى الغرائبية ولا تخرج منها.

٦ - ٢

والغموض فى روايات جبرا ليس اختيارا فنيا بقدر ما يعتبر عنصرا من عناصر الحبكة الروائية، إذ يساعد على توتر الأحداث كلما كان القناع قائما، وكثيرا ما تبدأ الحكاية فى روايات جبرا متوترة على خلاف الرواية الكلاسيكية التى قد يطول التمهيد فى مقدمتها، ثم تتوتر الأحداث فيها شيئا فشيئا، ومن الطبيعى إذن أن تنتهى الرواية عند جبرا، بضرب من الانفراج الحداثى الذى لا يصاحبه انفراج نفسى، إذ تكشف الحقيقة ولكن الواقع النفسى لا يتغير. إذ يترك ناقل عمران أن سلوى عبد الرحمان هى سراب عفان، ولكن اكتشافه لا يغير من الواقع إذ إن سراب عفان التزمت تنظيمها فداثيا ولا يمكن أن تعيش معه رغم حبه لها. وقد اكتشفت لى عبد الغنى أن الدكتور فالح عبد الواحد كان يحب إميليا فرنيزى ولكن اكتشافها هذا لا يغير شيئا من الواقع بعد ما انتحر الزوج. وقد اكتشفت شهد (وصال رؤوف) أن وليد مسعود قد عاد فداثيا أو هكذا تتوهم، ولكن اكتشافها هذا لا يؤثر فى الوضعية النهائية إذ اختفى وليد مسعود ولن يعود إليها. وتظل رواية (الغرف الأخرى) استثناء إذ لا تنفرج الوضعية ويظل «القناع» قائما.

٦ - ٣

ومع ذلك فنحن نعتقد أن لأسلوب القناع - فى روايات جبرا إبراهيم جبرا - دلالة أكيدة فالشخصية القناع حاملة «لمعنى العالم»، فهى لا تستطيع أن تحيا العالم بحقيقتها ولا تستطيع أن تعاطى علاقاتها فيه إلا عبر القناع وحالما يسقط القناع تصبح الحقيقة لا معنى لها، فلا حقيقة إذن إلا حقيقة القناع. فالواقع كابوسى ولا يمكن معاشته إلا عبر القناع، والقناع وهم شأنه شأن الحقيقة ذاتها. إنه لعالم يخرج جبرا إبراهيم جبرا من مطبات الواقعية ذات البطل الإشكالى التى صاغها كتاب عديدون نحو ضرب من واقعية شعرية تدنو من اللغز والكابوس، وتحطم حدود الواقعية التقليدية وتجعل من كاتب (السفينة) روائيا متميزا فى مسيرة الرواية العربية الحديثة.

فى عالم كابوسى كفكارى ولكنه لا يفقد تقنيته السردية المفضلة وهى تقنية القناع، فالشخصيات كلها هى شخصيات قناعية والعبارة ذاتها وردت على لسان إحدى الشخصيات «كفى! كفى! سيدى الأستاذ إنه يرأوغ، إنه يلبس قناعا آخر، دكتور عادل، ضع عنك قناعك الآن، لدقيقتين أو ثلاث وأفرغ ما بذهنك مرة أخرى»^(٦٨) وهى تتعامل مع بعضها البعض أو مع الشخصية الساردة بأقنعتها المادية الحقيقية، فالطبيب الجراح يضع على رأسه ووجهه قناعا ليخفى شخصيته الحقيقية وهى شخصية عليوى^(٦٩)، ثم إن الأسماء ذاتها مجرد أقنعة إذ لا اسم يكشف عن حقيقة حاجته^(٧٠)، وكذلك الوجه إذ لم يعد يمكس هوية حامله^(٧١). بيد أن هذه الأقنعة لا تسقط فى نهاية الرواية، وعندئذ يتصل القناع بمفهوم الغموض، وهو انتقال ذو دلالة مهمة فى هذه الرواية عندما نقارنها بالروايات السابقة.

٦ - ١

من خلال هذا التحليل يتضح لنا أن أسلوب القناع أسلوب قار فى هذه الروايات التى كتبها جبرا إبراهيم جبرا، إذ لا يكاد يختفى فى رواية أو أخرى، وهو بالتالى يميز صياغة الأحداث وبناءها فى روايات كاتب (البحث عن وليد مسعود)، ولكن بقدر ما يكون هذا الأسلوب أسلوب تمايز فى السردية العربية الحديثة، بقدر ما يسم البنية الروائية فى هذه الأعمال بضرب من النمطية، فيكاد يكون الأسلوب البنائى الذى يتوخاه الكاتب واحدا لا يتغير، ولكنه فى ذات الوقت أسلوب ذو دلالة مفيدة تحتاج إلى تحليل وتفسير. يؤدى القناع فى هذه الأعمال الروائية وظيفة فنية أساسية، إذ عليه تقوم الحبكة الفنية للأحداث إذ تبلغ درجات توترها عبر القناع. فثمة دائما فى هذه الأعمال فى مستوى بناء الأحداث والعلاقة بين الشخصيات ضرب من الغموض الذى تبدأ به الرواية - فسراب عفان - من خلال يومياتها - تعيش زويدة عاتية خارجة عن سياق الزمن^(٧٢)، وتقدم على مغامرة تبدو منذ البداية متوترة «رندة ياقناعى المأساوى، ياقناعى الكوميدي، لماذا لا تسترين على»^(٧٣) يختلط فيها الخيال بالواقع. وتبدأ السفينة بتقديم شخصيات متعبة متوترة ضمتها رحلة سياحية عبر المتوسط توحى برائحة الانتحار^(٧٤)، لكن الغموض يبلغ أقصاه فى (البحث عن وليد مسعود) وفى (الغرف الأخرى)، ففى الرواية الأولى يتحول الغموض إلى

المواضيع:

- (١) انظر مثلاً محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- (٢) انظر كتابنا حنا مينة كاتب الكفاح والفرح، دار الآداب ١٩٩٣.
- (٣) صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٧٠ - ط ٤، دار الآداب ١٩٩٠ - بيروت.
- (٤) صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٧٨ - ط ١ دار الآداب ١٩٨١ - بيروت.
- (٥) صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٨٦ عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت.
- (٦) صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٩٢ عن دار الآداب - بيروت.
- (٧) لم نتمتع في هذا التحليل إلا الروايات التي صدرت باللغة العربية.
- (٨) وجلقتي بعد قليل أنخرط في مجتمعه، أدخلني فيه وليد وكأنه يرميني أن أكون مؤرخاً له، ص ٤٤٣.
- (٩) «أخبرتني مريم أنك تكتب عنه كتاباً، لعلك تعرف أنت عنه حتى في تلك الأيام أكثر بكثير مما أعرف أنا»، ص ٢٣.
- (١٠) نشير إلى العلاقة المتناقضة التي كانت تربط وليد مسعود بكاظم إسماعيل، انظر الرواية ص ٥٩ إلى ٦٦.
- (١١) شعرت أن وليداً أراد تضليلنا جميعاً بهذا الشرط الأخير لم أنه أراد للمرة الأخيرة أيضاً أن يصارحنا جميعاً ويضع أوراقه على الطاولة، أين الوجه وأين القناع؟ أي الاثنين عرفت منه طول عشرين سنة طارت وكأنها يومان، البحث...، ص ١٩.
- (١٢) قالت مريم «الغريب أن اسمي يرد وإذا هو اسم طفلة كان يعرفها أيام طفولته»، البحث...، ص ٣٥.
- (١٣) «عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرحان بعد أن عاصر بعضاً من حياته».
- (١٤) يشهد المقطع على هذا النحو «كيف، كيف تخبرها بالذي حدث؟ أما من قرارة لهاوية الأحزان هذه؟»، ص ١١٥.
- (١٥) الرواية، ص ١١.
- (١٦) الرواية، ص ٢٠.
- (١٧) الرواية، ص ٣٦٣.
- (١٨) الرواية، الصفحة نفسها.
- (١٩) أفقده كل ليلة، أذكره كل يوم، أراه في كل عين، أبصر فيها نظرة حب، معي هو في حوار مستمر وفي خصام مستمر والخصام مع أطيب من الانسجام مع أي إنسان، البحث...، ص ٣٠٧.
- (٢٠) انظر البحث...، ص ١٣٧.
- (٢١) البحث، ص ١٧٤.
- (٢٢) «لماذا أريد أن أتحدث عن وليد فأنتحدث عن عامر عوضاً عنه؟ هل هما وجهان لعملة واحدة وهما على هذا التناقض؟ الحديث عن الواحد عندي يجر إلى الحديث عن الآخر فلا ضرورة للتساؤل عمن يسبق ومن يلحق؟»، البحث...، ص ٢٠٥.
- (٢٣) ولكن وليد أوقعتني (أم أنا أوقعت؟) في دوامة لا أستطيع التحدث عنها بالشكل الذي يرضيني، البحث...، ص ٢٠٥.
- (٢٤) البحث، ص ٢٩١.
- (٢٥) البحث، ص ٣٤.
- (٢٦) البحث، ص ٣٤٨.

- (٢٧) البحث، ص ٥٩.
(٢٨) راجع البحث، ص ٦٥ خاصة.
(٢٩) فبعد ما كان يدعى خميساً أطلق على نفسه اسم وليد.
(٣٠) انظر ص ١٨٣ - ١٩٠.
(٣١) انظر البحث، ص ١٩٣.
(٣٢) انظر البحث، ص ١٩٣.
(٣٣) انظر البحث، ص ٢٢٨.
(٣٤) انظر البحث، ص ١٦٧.
(٣٥) انظر البحث، ص ١٤٢.
(٣٦) انظر البحث، ص ٣٣٥.
(٣٧) انظر البحث، ص ٣٧.
(٣٨) ما حدث لطريق رؤوف مع مريم الصقار ووليد مسمود، البحث، ص ١٦٥.
(٣٩) لا أكتفى بهذا المشق لأنتى من روعة الحياة كلها، لا أرضى إلا بك أنت، أنت، أنت شهيد، ص ٢٧٧.
(٤٠) انظر السفينة، ص ٤٢.
(٤١) انظر ص ١٢٨.
(٤٢) انظر السفينة ١٨٤.
(٤٣) انظر السفينة ص ١٨٤.
(٤٤) انظر ص ٩٦.
(٤٥) انظر ص ٧١.
(٤٦) انظر ص ١٥٧.
(٤٧) انظر ص ١٨٧.
(٤٨) انظر ص ٢٠٢.
(٤٩) انظر ص ٢٢٧.
(٥٠) انظر ص ٢٢٨.
(٥١) انظر ص ٢٨٨.
(٥٢) انظر يوميات سراب عفان، ص ٢٥.
(٥٣) انظر ص ٣٩.
(٥٤) انظر ص ٦٩.
(٥٥) انظر ص ٢٥٢.
(٥٦) انظر ص ٢٥٣.
(٥٧) انظر ص ٢٥٦ - ٢٥٧.
(٥٨) انظر ص ٢٦٨.
(٥٩) تاريخ الرواية الحديثة، مشورات عربيات، ص ٢٤٣.
(٦٠) الغرف الأخرى، ص ٩٧.
(٦١) انظر الغرف الأخرى، ص ١٠٠، ص ١٠٤.
(٦٢) انظر الغرف الأخرى، ص ٨٥.
(٦٣) انظر الغرف الأخرى، ص ٦٩.
(٦٤) انظر يوميات سراب عفان، ص ١٤.
(٦٥) انظر نفسه.
(٦٦) «أنا هنا للهرب... كانت هناك فتاة إيطالية عائدة من لبنان... صممت على أنها هي أيضاً هاربة، السفينة، ص ٦.
(٦٧) انظر مثلاً «البحث»، ص ١٦.

جوانب من شعرية الرواية

دراسة تطبيقية على رواية

«الحب في المنفى» لبهاء طاهر

أحمد صبرة*

مقدمة:

يحاول هذا البحث الإفادة مما أنجزته نظرية النقد في النصف الأخير من القرن العشرين، خاصة ما يتصل منها بنقد الرواية، وإذا كان هذا النقد لا يزال موزعاً بين أكثر من اتجاه نقدي في النقد الغربي، فإنه في البيئة العربية يتقدم ببطء، متحسناً طريقه بين بحوث نقدية روائية ينتمى كثير منها إلى الاتجاهات ما قبل الحداثة، هذه البحوث لا تزال تتعامل مع معطيات نقدية ومصطلحات أثبتت، عبر استخدامها زمناً طويلاً، أنها غير قادرة على التعامل مع النص وسبر أغواره.

من ناحية أخرى، فإن النقد الجديد^(١) يضع الرواية العربية في مأزق؛ فهذا النقد - نتيجة السرعة التي تنتقل بها الأفكار بين المجتمعات - يحقق «قفزات» نوعية^(٢)، بينما

الرواية «تزحف». هذا التناقض بين قفز النقد وزحف الرواية جعل بعض الروائيين - خاصة الشباب منهم - يلهث وراء إبداع يحقق فيه ما يشر به هذا النقد. والنتيجة أن تأتي أعمالهم نتوءات في طريق التطور الذي تسير فيه الرواية العربية^(٣).

ليس من بين هؤلاء بهاء طاهر الذي ينتمي بفكره وتقنياته الروائية إلى جيل الستينيات الذي لا يزال يحقق أهم إبداعات روائية في مصر، وفي روايته موضوع البحث (الحب في المنفى)^(٤) لا يبدى اهتماماً كبيراً بالتقنيات الجديدة للشكل الروائي، وهو ما سيتضح لاحقاً.

يحاول هذا البحث إنجاز نقد تطبيقي لرواية (الحب في المنفى) على غرار نقد الشعر. فعلى حين يبدو أن هناك تماسكاً نقدياً في البحوث التي تتناول النصوص الشعرية فإن نقد الرواية لا يزال مجزئاً، ولا يزال النص الروائي الواحد يتم التعامل معه بأكثر من منظور، وعلى أكثر من مستوى؛

* كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

بالقيم المبثوثة في النص، وبعض ثالث يرتبط بالعلاقة بين النص والمؤلف، وأخيراً هناك ما يتعلق برابط النص / القارئ. وقد ظهرت هذه المشكلات المنهجية بعد أن أعطى السارد قدراً من الاهتمام لم يتله في مناهج نقد الرواية التقليدية.

وقد حدد تزفيتان تودوروف تجليات السارد في النص في ثلاثة أصناف^(٨).

ـ السارد ، الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف).

ـ السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع).

ـ السارد ، الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج).

هذه الأصناف الثلاثة لا يرتبط كل واحد منها بضمير حكي خاص؛ «فالرؤية من الخلف» قد ترتبط بضمير الغائب أو ترتبط بضمير المتكلم حين يكون السارد ممتلكاً معرفة أكبر من أية شخصية روائية أخرى. وكذلك الحال في «الرؤية مع» و «الرؤية من الخارج». هذا التقسيم ربما يكون أوسع مدى من التقسيم التقليدي للحكي الذي اختصر في أسلوبين: الأول أسلوب العارف بكل شيء ويستخدم ضمير الغائب، ويبدو فيه السارد كأنه يمتلك معرفة تفصيلية بكل ما يدور، والثاني هو الرواية بضمير المتكلم وتكون معرفة السارد فيه مساوية للشخصية الروائية كما في تصنيف تودوروف.

لكن التساؤل هنا عن وضعية هذه الشخصية الروائية التي يسيطر عليها السارد وتكون معرفته مساوية لما تعرفه. إن هذا يحدث في حالات منها أن يكون السارد نفسه هو إحدى الشخصيات الروائية كما في حالة (الحب في المنفى). ولكن ماذا عن الشخصيات الروائية الأخرى؟ هل يمتلك السارد عن هذه الشخصيات المعرفة نفسها التي يمتلكها عن إحداها، وهي في هذه الحالة نفسه؟ إذا حدث هذا فإن تصنيف الرواية ينتقل من «الرؤية مع» إلى «الرؤية من الخلف» حتى لو حكيت بضمير المتكلم.

لكن تودوروف لا يقصد إلى هذا في صنفه الثاني، بل يقصد إلى أن معرفة السارد تكون مساوية لإحدى الشخصيات الروائية. وهو ينطلق في تقسيمه من تصنيف باختين للرواية

بحيث لا نستطيع الخروج من أي منها بتصوير كلي لهذا النص الروائي. وقد طرح مصطلح «الشعرية» على أنه الحل لهذا الشتات النقدي لبحوث الرواية، وهو مصطلح يعني أساساً بجماليات النص الأدبي. لكن من أصول هذا المصطلح في نظرية النقد، سواء عند الغربيين أو عند العرب، قد استقوا جلّ شواهدهم من الشعر دون الرواية؛ بحيث أضحي المصطلح شبه عاجز عن احتواء النص الروائي مثلما احتوى النص الشعري. ويبدو أن المفاهيم النقدية التي انبثقت من المصطلح ارتبطت بالشعر أكثر من الرواية، فمفاهيم مثل الانزياح^(٩) والفجوة ومسافة التوتر والفضاء الشعري والتناقض بين البنية السطحية والبنية العميقة للغة النص، يمثل تطبيقها على النص الروائي تعسفاً نقدياً، على حين تبدو أنها أكثر ملاءمة للنص الشعري.

وهناك من النقد من حاول الاقتراب بالمصطلح من الرواية، فـ «كايزير» مثلاً يرى أن القارئ والسارد هما معاً عنصرا العالم الشعري ولا تنقسم عراهما أبداً^(١٠). وصلاح فضل حين حلل شعرية بعض الروايات العربية حللها من منظور سيميولوجي^(١١)؛ أي أنه يرى أن نظام الرموز داخل النص الروائي وطبيعة تعالقاته هو الذي يعطى للنص شعرية. ونظام الرموز أحد عناصر الشعرية وليس كلها، وهناك عناصر أخرى أنجزها البحث اللساني خاصة ما يتصل منها بلسانيات النص، وتشكل فيما بينها أهم العناصر في «شعرية الرواية» هذه العناصر هي:

(١) وضعية السارد وطبيعة تعالقاته.

(٢) بنية الشخصيات الروائية.

(٣) تشكيل الوظائف الحكائية.

(٤) الإدراك الروائي.

(٥) بنية الزمن في النص.

ويتعامل البحث مع هذه العناصر الخمسة تطبيقاً على رواية (الحب في المنفى) لبهاء طاهر.

أولاً ـ وضعية السارد وطبيعة تعالقاته:

يشير السارد الروائي مشكلات منهجية عدة في نقد الرواية، يتعلق بعضها ببنية النص الروائي، وبعض آخر يتعلق

متعددة الأصوات، التي تحتوى شخصيات روائية ذات مساحات حكي مقارب، وكذلك الرواية ذات الصوت الواحد التي يكون فيها بطل مركزي تدور حوله الرواية، مهملًا في أثناء ذلك دور بقية الشخصيات الروائية أو مقلصًا لها.

لكن مفهوم الشعرية يجب أن يتجنب هذا ويرى في كل الشخصيات الروائية الأهمية نفسها للمعطاة للشخصية الرئيسية، ويتعامل مع الفروق بين الشخصيات بشكل كمي وليس بشكل كيفي، أى أن الفرق هو في مساحة الوجود داخل النص، وليس في نوعيته. في ضوء هذا المفهوم، فإن السارد قد «يرى مع» في حالة كونه إحدى الشخصيات الروائية، وهو في الوقت نفسه «يرى من الخارج» حين يكون الحديث عن الشخصيات الأخرى.

هذا التزاوج بين «الرؤية مع» و «الرؤية من الخارج» نجده واضحًا في (الحب في المنفى)، ففي «الرؤية مع» نجد السارد = الشخصية الروائية الرئيسية متغلغلًا بقوة في ثنايا النص، حاضراً في كل موقف، وهو راجع إلى استخدام ضمير المتكلم في النص، نجد هذا التغلغل والحضور من خلال إبراز الحياة الداخلية للشخصية الروائية الرئيسية، وتفاعلاتها مع محيطها الخارجى.

لكن كيف يتم الانتقال من عالم الشخصيات الخارجى إلى عوالمهم الداخلية؟ إنه يتم من خلال تقنيات روائية محددة أهمها «المونولوج الداخلى» و«الحوار»، وفي حالة (الحب في المنفى) فإن هذا الانتقال تم بواسطة تقنية ثالثة هي «السرد العادى». وقبل طرح الأمثلة على كل تقنية تثار مشكلة الحدود بين «المونولوج الداخلى» و «السرد العادى» في الرواية بضمير المتكلم، خاصة في (الحب في المنفى) التي ينكفى فيها السارد على ذاته منذ السطور الأولى للنص حتى النهاية.

إن فقرة مثل الفقرة التالية، وهى الفقرة الاستهلالية للرواية، يمكن النظر إليها على أنها سرد أو أنها مونولوج داخلى:

أشتهيها اشتهاً عاجزاً، كخوف الدنس بالمحارم،
كانت صغيرة وجميلة، وكنت عجوزاً وأباً

ومطلقاً، لم يطرأ على بالى الحب، ولم أفعل شيئاً لأعبر عن اشتهاى لكنها قالت لى فيما بعد: كان يطل من عينيك، كنت قاهرياً، طردته مدينته للقرية فى الشمال، وكانت هى مثلى أجنبية فى ذلك البلد، لكنها أوريسة، وبجواز سفرها تعتبر أوربا كلها مدينتها، ولما التقينا بالمصادفة فى تلك المدينة (ن) التى قيدنى فيها العمل، صرنا صديقين...^(٩)

ينتظر إلى الفقرة السابقة على أنها سرد؛ لأن السارد هنا يقدم معلومات أساسية عن نفسه بوصفه إحدى شخصيات الرواية، وعن شخصية أخرى سيحدث بينهما لاحقاً تفاعل مؤثر على أحداث الرواية، بل إن هذا التفاعل يعد أهم أحداثها. مثل هذا التقديم للمعلومات الأساسية يعد من زاوية روائية سرداً عادياً، لكن خصوصية ضمير السرد هنا، وهو ضمير المتكلم، تجعل من الممكن أن تكون هذه الفقرة أيضاً مونولوجاً داخلياً، ولا يمنع هذا أنها الفقرة الأولى فى الرواية، فليست هناك عوائق تحول دون أن يبدأ السارد روايته بمونولوج داخلى.

إن الالتباس القائم هنا بين المونولوج والسرد راجع إلى عدم التحديد الدقيق للكيفية التى يبنى بها المونولوج ولا للعناصر التى تحتوى، ففقرة مثل الفقرة التالية، لاشك فى كونها مونولوجاً داخلياً لكنها برغم هذا تحتوى على عناصر سردية كثيرة:

حولت وجهى نحو النافذة لأوحى بأننى لا أريد متابعة الحوار، وسألت نفسى مرة أخرى، هذا أنا ومنار أم أنت يا إبراهيم، ألا تتحدث الآن عن نفسك بالذات، ولكن من أنا لأقول ذلك؟ إن كنت أجهل نفسى، فكيف أحكم على الناس، ولكنه يسألنى عن السبب. تقول: رجل آخر وامرأة أخرى؟ لكم كانت الأمور تصبح سهلة ومفهومة^(١٠).

هناك فروق واضحة بين الفقرة الأولى والثانية، أهمها طبيعة الزمن، فالزمن فى الفقرة الأولى يتقدم فى حيز كبير،

صديقك صحيحاً، أنت تجد سعادتك في تعذيب نفسك.

— ربما. (١١)

في الاستشهادات الثلاثة السابقة، نجد السارد ينقل للمتلقي ما لا يمكن معرفته من الخارج عن الشخصية الروائية الرئيسية التي هي السارد في الوقت نفسه، ينقل إلينا جزءاً من تاريخه الشخصي في الاستشهاد الأول، ورد فعله الباطني في أثناء حوار مع صديقه في الاستشهاد الثاني، ثم عذابه الشخصي من خلال حوار مع بريجيت في الاستشهاد الثالث. وتبدو هذه الاستشهادات والاستنتاجات المرتبطة بها واضحة بذاتها نتيجة الاتحاد القائم بين السارد والشخصية الروائية. لكن كيف ينظر السارد نفسه إلى بقية شخصيات الرواية؟ هل يراها مثلما يرى نفسه؟ هل يتغلغل في أعماقها مثلما فعل مع نفسه؟ إن بهاء طاهر استطاع في هذا الجانب السيطرة على معرفة السارد بالشخص الروائية المتفاعلة معه، ويكفي تحليل استشهاد واحد لبيان هذا:

لكن ابتسامة بريجيت ضاعت فجأة، وراحت تنقل بصرها بيننا نحن الثلاثة، ثم ركزت عينيها على مولر بنظرة ثابتة، وقالت بلهجة حاولت أن تجعلها عادية تماماً: أرايت يا مولر؟ ألم أقل لك؟ ها نحن نضحك ونمزح، وكأن شيئاً لم يحدث، لم يعبث أحد بأصابعه في جروح يبدرو، ولم يقتل أحد أخاه فريدي، فما الداعي إذن إلى التظاهر؟ كانت تتطلع إلى مولر وحده وكأنها قد نسينا، وعاد إلى وجهها ذلك التعبير الآخر الذي لم أستطع أن أحده من قبل، ذلك الجمود الكامل في ملامحها وعينيها، قناع يسقط على الوجه فيخفيه، أي قناع هو؟ للحزن أم للقسوة؟ لا هذا ولا ذاك فما هو؟ لكنها لحظتها أسندت رأسها يدها، ومالت برقبته لتبعد وجهها عنه، وقلت لنفسى: ها هو القناع سيسقط، ها هي الآن ستبكي، وتوقع مولر ذلك أيضاً على ما يبدو، فمد يده نحوها قائلاً بشيء من الاضطراب: بريجيت. التفتت نحونا بعينين

لكنه في الثانية يبدو ثابتاً. أو — بتعبير آخر — فإن الفقرة الأولى تعد زمنياً تلخيصاً بينما تعد في الثانية «وقفة». وهناك فرق آخر هو تركيب الجمل، فالفقرة الأولى تسيطر عليها الجملة الفعلية في زمنها الماضي بشكل أكثر، بينما الفقرة الثانية تكثر فيها أساليب الاستفهام، لكن هذه الفروق ليست حاسمة في التمييز بين «المونولوج» و «السرد».

أما التقنية الثالثة التي يتم فيها الانتقال من عالم الشخصيات الخارجى إلى عوالمها الداخلية فهي الحوار، ويظهر ذلك بوضوح في الاستشهاد التالي:

وقلت أنا أجلس على المقعد قبالتها مشيراً إلى الغرفة وإلى فتاة الكيمونو: — من أين جاءتك هذه الأفكار اليابانية؟

فقلت بابتسامة خفيفة: لم تأتني أفكار يابانية ولا صينية، عندما سكنت هنا لم أكن أملك شيئاً أبداً، وكانت هذه أرخص طريقة لتأثيث المكان. وبينما تمد لى يدها بفنجان القهوة سألتها هل أنت بالفعل سعيدة هنا كما قلت؟ ألا تريدان حقاً العودة إلى بلدك؟

فهزت رأسها تؤمن على كلامى، وكررت مثل تلميذة تحفظ درساً: نعم، أنا بالفعل سعيدة هنا وأنا لا أريد العودة إلى بلدى، ثم نظرت إلى وسألتنى: وأنت؟ عندما سألك صديقك هذا السؤال رفضت أن تجيب، فهل أنت سعيد هنا؟

— لا لست سعيداً هنا.

— هل ستكون أحسن حالاً لو رجعت إلى بلدك؟

فكرت قليلاً قبل أن أرد، ثم قلت وأنا أحك جيبينى: ليست المسألة سهلة، أنا مثلك مطلق وأسرته تعيش هناك، ولكنك صغيرة تستطيعين أن تبدئي من جديد لو رجعت، أما أنا... لم أستطع أن أكمل فتوقفت، وقالت هي بعد فترة: — معذرة، ولكنى لم أفهم شيئاً، ربما كان ما قاله

محمرتين إلى حد ما، ولكن لا أثر فيهما للدموع، وقالت بنبرة التحدى الأولى وهى تخاطب مولر: لا تغلق^(١٢).

إن السارد هنا يقف فى المنطقة الوسطى بين عالم السطح وعالم الداخل، فضياع الابتسامة، وتقل البصر، وتركيز العينين، وإسناد الرأس باليد، وميل الرقبة واحمرار العينين، كل هذا سلوك شخصى خارجى، لكن السارد أراد أن يكشف عن خبيثة بريجيت، ففعل ذلك بطريقتين: الأولى تعبيرا هي عن نفسها، والثانية محاولة اقترابه من عالمها الداخلى دون ادعاء معرفة زائدة عما يمكن أن يراه غيره. إن عبارات مثل «قالت بلهجة حاولت أن تجعلها عادية تماما، كانت تتطلع إلى مولر وحده وكأنها قد نسيتنا، عاد إلى وجهها ذلك التعبير الآخر الذى لم أستطع أن أحده من قبل»، هي محاولات للاقتراب من عالم الشخصية الداخلى، لكنها مع ذلك لا تدعى معرفة وثيقة بهذا العالم. يدل على ذلك تساؤلاته عن طبيعة القناع الذى تغطى به وجهها «أى قناع هو؟ للحزن أم للقسوة؟ لا هذا ولا ذاك، فما هو؟».

موقف السارد، إذن، فى (الحب فى المنفى) دقيق، فهو يكشف عن نفسه بواسطة تقنيات محددة هي «السرد العادى» و«المونولوج الداخلى» و«الحوار»، ثم يترك للشخصيات الأخرى الكشف عن نفسها بواسطة «الحوار» فقط، وهو فى اقترابه من شخصياته لا يدعى معرفة زائدة بموالمها الداخلية، بل إن اقترابه فى كثير من الأحيان ينحو منحى التساؤلات، كما رأينا فى الاستشهاد السابق.

قضية أخرى يجب فحصها هي علاقة السارد بالمؤلف، هذه العلاقة تشبك وتتعد فى روايات ضمير المتكلم، التى تمثل (الحب فى المنفى) إحداها، حتى ليظن فى بعض الأحيان أن السارد هو نفسه المؤلف، وقد حدث هذا مع (الحب فى المنفى) فى مقالات صحفية كثيرة انطلق كاتبوها من فرضية «السارد = المؤلف» على الرغم من أن هذه الجزئية قد بحثت كثيراً قبل ذلك، فباحثين مثلاً يرى أن المؤلف يجب أن يتعالى عن نصه الروائى، وأن تعاليه يتيح لنا تقويم شخصياته بثقة^(١٣)، وسارتر يطعن فى أية ممارسة روائية يحتل المؤلف فيها موقعا متميزا بالنسبة إلى

شخصياته^(١٤)، كما أن تودوروف يرى أنه لا يمكن للمؤلف أبداً أن يصبح جزءاً من الأجزاء المكونة لعمله^(١٥)، ورولان بارت يتبنى ما يسمى الآن فى النقد الأدبى بـ«موت المؤلف». يتجلى هذا فى قوله: «فمن يتكلم هكذا؟ هل هو بطل القصة؟... لا يمكن لأحد أن يعرف أبداً، والسبب لأن الكتابة هلم لكل صوت، ولكل أصل، فالكتابة هي هذا الحياد، وهذا المركب، وهذا الانحراف الذى فيه ذواتنا^(١٦)». وفى قوله: «فاللغة بالنسبة إليه كما هي الحال بالنسبة إلينا هي التى تتكلم، وليس المؤلف»^(١٧)، ثم فى عبارته الحاسمة «إن النص ليصنع من الآن فصاعداً ويقرأ بطريقة، تجعل المؤلف غائبا عنه على كل المستويات»^(١٨).

إن تغيب المؤلف أو موته هو رد فعل مبالغ فيه للاتجاهات الأدبية التى تعلو من شأنه^(١٩)، وحقاً فإن السارد كما خلص إلى ذلك فولفجانج كايزير فى بحثه عن يحكى الرواية - ليس هو المؤلف، بل هو شخصية تخيل تقمصها المؤلف، وحتى الكلمة ذاتها يبدو أنها تؤكد هذه النتيجة، فكلمة *narrateur* تعنى فعلاً كما علمنا ذلك فقه اللغة «مثلاً». إن هذا اللاحقة «eur» التى نجدها فى كلمات مثل *imprimeur, conducteur, asteur* إلخ، تسمى إلى أن الأمر يتعلق بالشخصية التى لها وظيفة، كوظيفة أن تفعل، أن تسوق، أن تطيع، وهنا أن «تسرد». إن التجربة اليومية تشبه ذلك: «عندما نصفى لصديق عاد من سفر وطقق يحكى عن رحلته، يكون لدينا بجلاء شئ يشبه نموذج السارد الروائى»^(٢٠).

إن هذا التمييز بين السارد والمؤلف دقيق، لكنه مع ذلك لا يغيب المؤلف أو يعمته؛ لأن المؤلف موجود فى مكان ما داخل النص، إن المؤلف ليس هو أحد أبطال روايته وإن كانت الرواية تروى بضمير المتكلم، كما أنه ليس المراقب الخارجى الذى يرى مصائر الأبطال، إن ذلك المراقب هو السارد نفسه، أما المؤلف فإنه يتموقع خلف مجموعة القيم التى يشها النص، لأن الرواية ليست أبطالا يتصارعون، وأحداثاً تروى، وسرداً يقرأ لإزجاء وقت الفراغ، إن هناك قيماً وأفكاراً محددة يراد لها النيع من وراء هذا. واختيار الأحداث وتسيقها، ورسم شخصيات الأبطال، واختيار اللحظات الزمنية

التي يظهرون فيها داخل النص، وبناء السرد على هيئة مخصصة، واستخدام كل التقنيات المتاحة للرواية أو بعضها، كلها أدوات تذاغ من خلالها هذه القيم والأفكار.

إن قيمة الفصل بين السارد والمؤلف تكمن في إهمال النقد الأدبي البحث عن حياة المؤلف في نصه، والانشغال بهذا البحث عن الكيفية التي يحقق بها النص جمالياته، لكن مجال القيم في النص - وهو المجال الذي يسيطر عليه المؤلف وينسقه داخل عمله - يرتبط أيضاً بالنقد الأدبي كما يرتبط بمجالات خارجه، مثل علم الاجتماع والأخلاق وعلم النفس.

في ضوء هذا التصور، فإن بهاء طاهر حاضر في (الحب في المنفى)؛ حاضر في حديثه عن محنة المثقف المهزوم، وفي تأثير السياسة على قطاع عريض من المصريين، وفي محاكمته للتيار الناشئ في مصر، وفي حديث السارد عن موقف الغرب من الأجانب، ثم في هذا الجزء عن احتلال إسرائيل لبيروت عام ١٩٨٢، حيث اختلط فيه عالم الوهم بعالم الحقيقة. لقد تجسدت هذه الأفكار الأولية في شخصيات روائية دخلت فيما بينها في صراع أنتج جملة من القيم على المستوى الإنساني.

هذا الموقع الذي حددته للمؤلف داخل النص يراه تزفيتان تودوروف حقاً للسارد، فالسارد يوجد - حسب رأيه - في المستوى التقويمي، هذا التقويم لا يشكل جزءاً من تجربتنا الفردية بوصفنا قراء، ولا من تجربة المؤلف الواقعي، إن هذا التقويم ملتحم وملتصق بالكتاب^(٢١)، وبالتالي فهو حق للسارد دون المؤلف، وهذا في رأيي تجريد للنص مبالغ فيه، ونوع من عزل النص عن محيطه الاجتماعي.

يمكن القول، إذن، إن السارد - حسب رأي كايزير - هو وظيفة يمارسها بهاء طاهر في (الحب في المنفى)، وهي المسؤولة عن بناء الرواية بكل جزئياتها، أما بهاء طاهر فهو خارج النص إذا نظرنا إليه بوصفه بنية وداخله عند الحديث عن المستوى التقويمي الأخلاقي بتعبير تودوروف.

آخر نقطة تتعلق بالسارد هي علاقته بالقارئ، ولقد أحدث بهاء طاهر التباساً كبيراً في هذا الجانب؛ فقد أغفل -

أولاً - اسم السارد دون بقية الشخصيات، ووضع - ثانياً - اسمه في نهاية الرواية، وكتب - ثالثاً - على الغلاف الخلفي نبذة مختصرة عن تدرجه التعليمي والوظيفي يشبه في بعض جوانبه ما تعرض له السارد، وأشار - رابعاً - في كلمة ختامية إلى أن هذه الرواية أساسها الخيال، ولكن هناك مع ذلك أشياء حقيقية، ثم حدد لنا هذه الأشياء داخل الرواية.

هذه التفاصيل الصغيرة لا شك تربك القارئ، وتجعله يتخيل أن السارد هو المؤلف نفسه، ثم يبدأ القارئ في التعامل مع النص من هذه الزاوية. لكن هذا الجانب الخارجي في العلاقة بين القارئ والنص له مجال آخر هو نظريات التلقي، أما هذا البحث فإنه يركز على صورة السارد وصورة القارئ في النص نفسه، وهما صورتان متلازمتان منذ الصفحة الأولى للرواية^(٢٢). كيف ذلك؟

إن هناك قارئاً مضمراً للنص في أثناء كتابته، وقد تند من السارد إشارات نصية تحدد ماهية هذا القارئ، وتؤدي الضمائر وأسماء الإشارة في هذا السياق دوراً مهماً. فإذا لم تظهر مثل هذه الإشارات النصية، فإن تحديد القارئ في النص يتجه وجهة دلالية من خلال تحليل الأساليب التي يلجأ إليها السارد للكشف، ومن خلال تتبع الدلالات الكبرى للنص، وكذلك الدلالات الصغرى لأجزائه. وأهمية هذا التبع ترتبط بما استقر في البلاغة العربية القديمة من أن لكل مقام مقالاً، فكل قارئ، أو متلق له خطاب مناسب. ويتحدد هذا تناسب بجملة عوامل منها: طبيعة الثقافة الشخصية التي حصل عليها القارئ، وقدرته على التلقي، وحالته المزاجية وقت التلقي، وحدود العلاقة بين المرسل والمتلقي، وأخيراً المناخ الاجتماعي السائد وقتئذ، هذه العوامل تؤثر في السرد، فالسارد لا يكتب لنفسه، وإنما صورة القارئ تظهر أمامه دوماً، وهي صورة تعتمد على العوامل السابقة.

ورواية الحب في المنفى تنتمي إلى هذا النوع الذي لا تتحدد فيه ماهية القارئ من خلال الإشارات النصية بل في البحث في دلالات النص الكبرى والصغرى.

والنص تشكل السياسة فيه اللحمية والسناء، على الرغم من أساليب المراوغة التي يلجأ إليها بدءاً من العنوان (الحب

أن الشخصية تلعب دوراً من الدرجة الأولى، وأن عناصر السرد الأخرى تنظم انطلاقاً منها.^(٢٤)

ومن أجل التحديد، فإن البحث سيتناول الشخصية في (الحب في المنفى) على أنها مجموعة أفعال تدخل في علاقات متعددة مع غيرها من الشخصيات. وفي ضوء هذا التحديد، فإننا سنتعامل مع فكرة «الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية» من منظور كمي لا من منظور نوعي، فالشخصية الرئيسية بحسب حجم وجودها الكبير داخل الرواية، وهي ثانوية لأن وجودها محدود، أما كل الشخصيات فإن لها أدواراً محددة لا يمكن الاستغناء عنها.

وتحتوي (الحب في المنفى) على ثمانى عشرة شخصية يمكن تقسيمها كالآتي:

(أ) شخصيات تحتل أكبر مساحة في الرواية:

١ - السارد

٢ - بريجيت

٣ - إبراهيم

(ب) شخصيات تحتل مساحة أقل لكنها مؤثرة:

١ - مولر ٦ - ييلرو

٢ - يوسف ٧ - خالد

٣ - الأمير العربي «حامد» ٨ - هنادى

٤ - برنار ٩ - أمير عربي آخر

٥ - إيلين ١٠ - تابعه رأفت

(ج) شخصيات لا تظهر بنفسها، وإنما من خلال حوار الشخصيات الأخرى:

١ - منار

٢ - شادية

٣ - زوج بريجيت

(د) شخصيات حقيقية:

١ - الممرضة النرويجية

٢ - الصحفي الأمريكي

ويمكن تقسيم علاقات الشخصيات فيما بينها إلى

أربع علاقات: رغبة / تواصل / مشاركة / نفور.

في المنفى) وكذا فقرته الاستهلالية التي يبدأها بجملة «أشتهيتها اشتهاً عاجزاً، كخوف النفس بالمحارم...» . لكن السياسة برغم هذا تشكل بعداً واحداً ظاهراً فيه، أما البعد الآخر، فهو حالة الانهيار الإنساني التي يعرض لها السارد من خلال تفاصيل الرواية الصغيرة وهو في أثناء ذلك يكشف نفسه ويعرض نواقصه، ويتحدث عن حالات الضعف عنده؛ لا نجد له طوال الرواية إلا ثلاثة أفعال إيجابية، الأول عندما بدأ يكتب مقالاته بعد مذبحه صابراً وشاتلاً، والثاني حين شارك في الإعداد لمظاهرة احتجاج ضد المذبحة، والثالث في تتبعه علاقات الأمير العربي المشبوهة بدافيديان المتعامل مع إسرائيل، حتى هذا الفعل الأخير جر عليه مشكلات كثيرة انتهت بفصله من عمله مراسلاً لجريدته القاهرية.

إذن، لا يخجل السارد من عرض نواقصه أمام القارئ، كأن هذا القارئ ذو صلة حميمة به، فهو يكشفه ويضع يده على الجوانب المظلمة في نفسه، ثم يجعله يتتبع حالات الاستغراق في السلبية التي جعلت السارد يعيش خارج زمنه . وبجانب هذا، فإن القارئ لابد أن تكون لديه اهتمامات سياسية، وحقاً نجد مشاهد حب وجنس متناثرة في الرواية، لكن هذه المشاهد تكرر حالة الانهيار التي يعيشها السارد، ونجد هروبه وتقوقعه على ذاته، وتبريره انسحابه من الحياة.

بنية الشخصيات الروائية:

مفهوم الشخصية في الرواية مفهوم متعدد الأبعاد، يتنمى بعد منه إلى علم النفس، وآخر إلى علم الاجتماع ، وربما يتنمى في ثالث إلى اللغة، ومن أجل هذا التعدد فإنها تكون عصبية على التحليل البنيوي. وقد دفع هذا توماشفسكى إلى القول «بأن البطل ليس ضرورياً، فبإمكان القصة كنسق من الحوافز أن تستغنى استغناء تاماً عن البطل وسماته المحددة»^(٢٥) . لكن تودوروف يرد عليه بأن هذا التأكيد:

يلو لنا مع ذلك متعلقاً أكثر بالقصص الخرافية، أو على الأكثر بقصص عصر النهضة أكثر منها بالأدب الغربي الكلاسيكي الذي يمتد من «دون كيشوت» إلى «يوليسيس»، قفى هذا الأدب يلو

خاصة هي علاقة السارد بولديه خالد وهنادى، وقد سارت هذه العلاقات وفق قواعد ثلاث هي:

١ - قاعدة التدرج:

حين نحلل علاقات السارد أولاً نجد أن أهم علاقة له هي علاقته بـبريجيت، وهي العلاقة الأكثر أهمية في الرواية كلها، وقد سارت على النحو التالي:

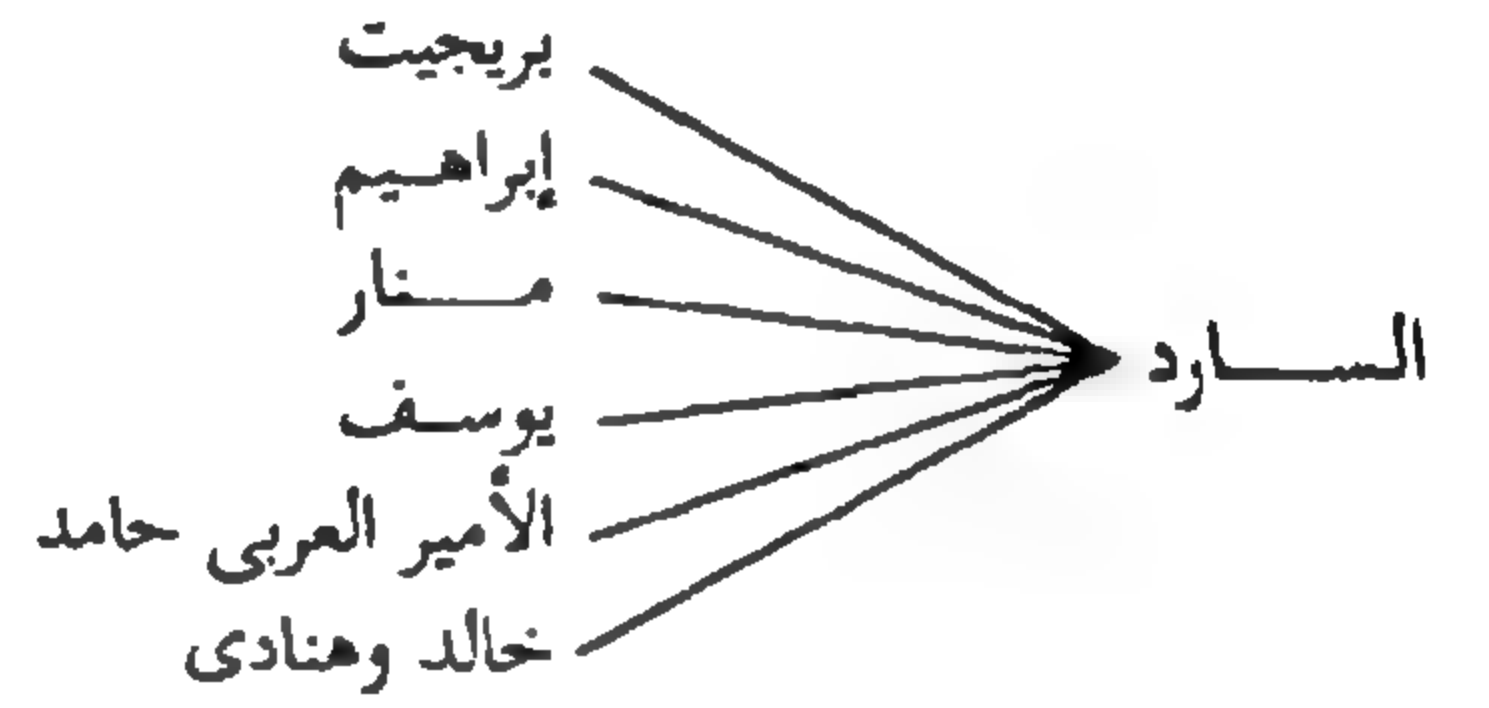
- يلتقيها أكثر من مرة، ويعرض عليها الذهاب إلى منزلها بسيارته، وتعرض عليه الصعود معها إلى شقتها.
- تحدث بينهما حوارات كثيرة تزيد اقتراب كل منهما بالآخر.
- يكشف كل واحد منهما الآخر بحبه.
- وتسير علاقته بإبراهيم كما يلي:
- يلتقيان في المؤتمر الصحفي.
- يتحادثان كثيراً ويتذكran ماضيتهما في القاهرة.
- تحدث بينهما في النهاية علاقة حميمة.
- وأما علاقته بمنار فقد كانت:
- لقاءات في الجريدة.
- ثم خارجها، وحوارات بينهما.
- عرض بالزواج، ثم إتمامه.
- الطلاق بينهما.
- وأما علاقته بيوسف فتحدثت في بعدين:
- لقاءه به في المقهى.
- الأحاديث التي دارت بينهما حول الصحافة.

وعلى الرغم من حدوث جفوة بين الاثنين نتيجة علاقتهما المختلفة بالأمير، فإن السارد لم يشعر بالنفور منه. وآخر علاقة للسارد كانت مع الأمير حامد، وقد سارت كما يلي:

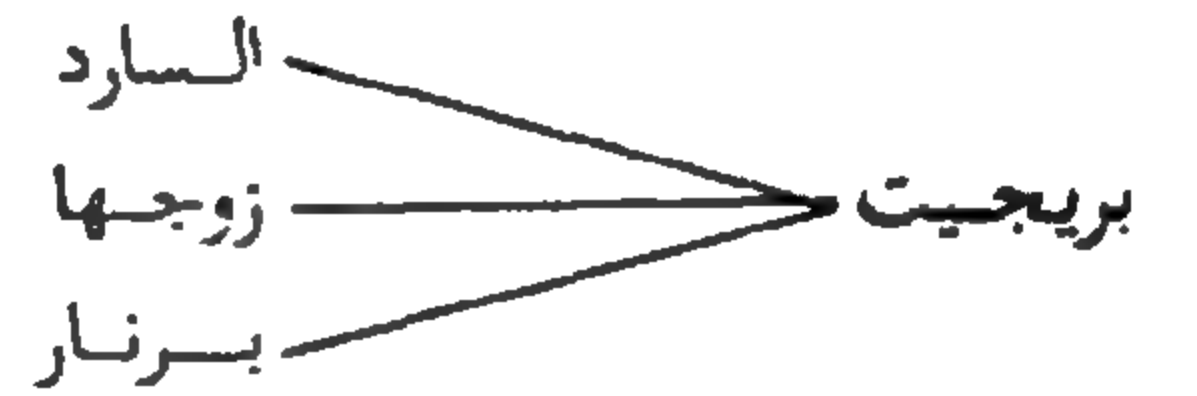
- يسمع كل منهما عن الآخر عن طريق يوسف.
- يلتقيان ليتحادثا في مشروع الجريدة التي ينوي الأمير طباعتها في أوروبا.
- يختلفان في تفاصيل المشروع.
- يحدث بينهما نفور متبادل.

أما العلاقات الثلاث الأولى فقد حددها تودوروف في تحليله رواية (العلاقات الخطيرة)، وهو يرى أن هذه العلاقات الثلاث على قدر كبير من العمومية... غير أننا لا نريد أن نثبت أنه ينبغي اختزال جميع العلاقات البشرية في كل السرود إلى علاقات ثلاث^(٢٥). والعلاقة الرابعة تستخلص من أفعال الشخصيات داخل (الحب في المنفى).

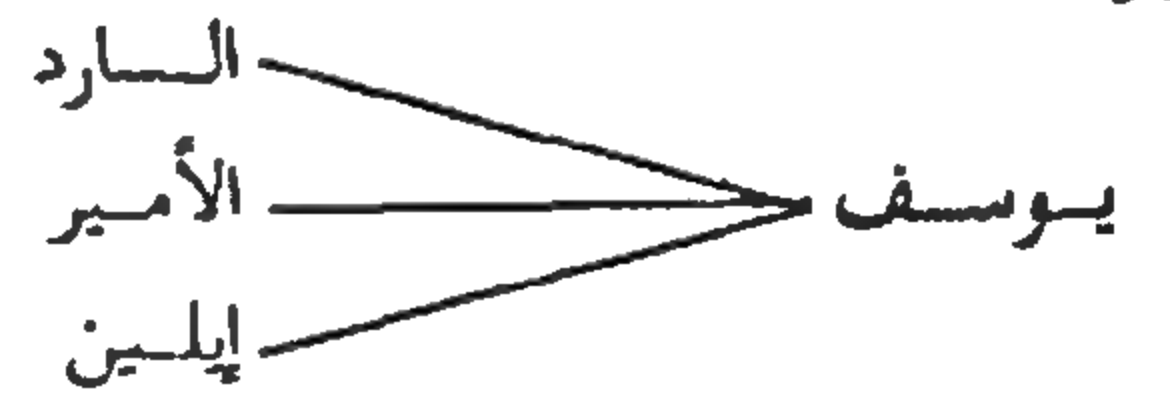
لكن شخصيات الرواية لم تشارك كلها في هذه العلاقات الأربع، فالواقع أن اثنتى عشرة شخصية فقط هي التي شاركت، وأما الست الباقية فقد كانت لها أدوار أخرى، وقد استحوذ السارد على أكبر قدر من العلاقات مع الشخصيات الأخرى على النحو التالي:



بعد ذلك جاءت بريجيت:



ويوسف



ثم إبراهيم



وإذا استبعدنا العلاقات المتكررة، فإننا نكون أمام إحدى عشرة علاقة تنظم رواية (الحب في المنفى)، بينها علاقة

ولا يكاد الأمر يختلف كثيراً في حالة العلاقات التي أنشأتها بريجيت مع زوجها من ناحية، وبرنار من ناحية أخرى، وهي تسير على النحو التالي:

(١) مع زوجها - تعارف مع برنار - كان صديقاً لوالدها وقد أبدى اهتماماً خاصاً بها

(٢) نقاشات كثيرة بينهما - حوارات كثيرة معه.

(٣) تم بينهما الزواج - تولى أمرها بعد وفاة والدها - تباعد من ناحيتها تجاهه.

في علاقتها بزوجها، انفصلاً نتيجة ضغط المجتمع عليهما، ولم يحل ذلك دون أن تبادل مشاعر الحب على الرغم من تغيره.

وتسير علاقات يوسف بإيلين، وكذلك الأمير العربي حامد وفق قاعدة التدرج:

مع إيلين - تعارفا عندما جاء المدينة لأول مرة.

١- احتضنته، وأبدت ١ - مع الأمير - تعارفا بكيفية اهتماماً خاصاً به. لا تتحدث عنها الرواية.

٢- تزوجها، وعملاً معاً في ٢- بدأت بينهما علاقة غير المضمّن الذي تملكه. متكافئة.

٣- بدأ يتباعد عنها بعد ٣- أثر فيه الأمير بما يشبه تطور علاقته بالأمير. «غسيل المخ».

٤ -

في علاقته بالأمير، فإن الأمر لم يكن مشاركة بين الاثنين، بقدر ما كان بوحاً وكشفاً من ناحية يوسف وتأثيراً واستغلالاً من ناحية الأمير، وربما كان هناك نوع من الاستغلال المتبادل بين الطرفين.

آخر علاقة تظهر فيها قاعدة التدرج هي علاقة إبراهيم بشادية، وقد سارت كما يلي:

- تعرف في الجريدة.

- أحاديث كثيرة بينهما.

- كل منهما يعلن حبه للآخر.

- إساءته إليها في خطاب أرسله لها من سجنه.

- قطيعة بين الاثنين.

بعض علاقات الرواية يبدأ داخل زمنها وينتهي؛ مثل

علاقة السارد بريجيت والأمير العربي، وعلاقته بيوسف.

وبعضها الآخر يبدأ من مرحلة زمنية سابقة، وينتهي أيضاً قبل أن يبدأ زمن الرواية، مثل علاقة السارد بمنار، وعلاقة إبراهيم بشادية، وتتم استعادة هذه العلاقات عن طريق التذكر من خلال «الحوار» و«المونولوج الداخلي». وهناك علاقة بدأت قبل زمن من الرواية، وانتهت داخلها هي علاقة بريجيت ببرنار، وكذلك علاقة يوسف بزوجته إيلين.

مثل هذه التباعدات الزمنية بين بدايات العلاقات ونهاياتها كان يمكن أن تحدث توتراً في بنية الزمن الروائي داخل النص، لولا أن السارد استطاع السيطرة على ذلك من خلال أساليب محددة سيعرض لها البحث تفصيلاً في الحديث عن الزمن في الرواية.

ترتبط، إذن، علاقات الشخصيات داخل النص بقاعدة التدرج على نحو صارم؛ فكل العلاقات تبدأ من نقطة الصفر ثم تتدرج للوصول إلى حد فاصل. هذا الحد إما أن يكون حباً كما في حالة السارد مع بريجيت، أو نفوراً كما في حالته مع الأمير. ويبدو التدرج في العلاقات بدهياً، فالصراع يحدث نتيجة التغير والتعارض، أما إذا سارت العلاقات على وتيرة واحدة فلن يحدث صراع.

قاعدة التقابل:

يمكن تقسيم العلاقات العشر وفق هذه القاعدة إلى ثلاث فئات:

أ- بدأت العلاقات فيها من درجة الصفر أو قريب منها، ثم تدرجت إلى أن أصبحت علاقة مسارة، ومشاركة أو توهمها، وأحياناً حب شديد وهي:

- علاقة السارد بريجيت: حب شديد.

- علاقة السارد بإبراهيم: مشاركة.

- علاقة يوسف بالأمير: توهم المشاركة.

ب- وهي تقابل الأولى من حيث انتهائها بحالة من النفور أو الكراهية سواء من كل طرف تجاه الآخر، أو من طرف واحد؛ وهي:

- علاقة السارد بمنار: نفور متبادل.

- علاقة السارد بالأمير: نفور متبادل.

والسارد زادت البعد بينها وبين برنار، وكذلك كلما ازداد اقتراب يوسف من الأمير، ازداد ابتعاده عن زوجته إيلين.

هذه هي القواعد الثلاث التي حكمت علاقة بعض شخصيات الرواية. لكن تبقى شخصيات أخرى عددها ثمانى ظهرت فى النص، ولعبت دوراً مغايراً لما لعبته الشخصيات العشر الأولى، بدأت ببيدور فى الفصل الأول، وانتهت بالأمير العربى وتابعه رأفت فى الفصل الأخير، بينها شخصيتان حقيقيتان كما نص على ذلك المؤلف، الأولى الممرضة النرويجية، والثانية الصحفى الأمريكى «رالف»، وقد أراد السارد لهذه الشخصيات أن تكون رموزاً لأشياء محددة، ولذلك كانت هذه الشخصيات مؤثرة، لاعلى مستوى صراع الشخصيات الأخرى وأحداث الرواية، وإنما على مستوى القيم التى يراد لها الذبوع من خلالها. لذلك ظهرت بلا تاريخ شخصى لها، وبلا ملامح إلا أن تكون هذه الملامح مؤثرة فى الرمز الذى تمثله كما فى حالة بيدور، كما أن ظهورها كان مكثفاً، فلم يتكرر إلا فى حالة بيدور وخالد وهنادى، وتكراره كان لاستكمال الرمز الذى تمثله.

ما يلفت النظر فى الشخصيات الأساسية أن تاريخها الشخصى تعرض لتشويه متعمد، مارسه السارد كى يظهر منه ما يخدم خطوط الرواية الرئيسية، فقد اختار من هذا التاريخ ملامح وتفاصيل مؤثرة فى الأحداث، وأهمل ملامح أخرى قد تكون مهمة للشخصية نفسها، وقد تكون أساسية، لكنها لا تخدم ما أراده السارد، ولذلك ظهرت شخصيات الرواية أحادية. ولعل الخيال هنا يؤدى دوراً مهماً، وقد حدد دوره بدقة كولردج فى نصه الشهير عن الخيال الثانوى^(٢٦). لقد كان دور الخيال هنا أن يختار لكل شخصية من الشخصيات الملامح المتقابلة والمتعارضة، بحيث يعد كل ملامح كأنه حجر يضاف إلى بناء الرواية الكبير، وبحيث تشكل هذه الملامح فيما بينها كلاً منسجماً، فنجد مثلاً أن أغلب شخصيات الرواية من الشريحة المثقفة وأن كثيراً منها ينتمى إلى مهنة واحدة هى الصحافة أو قريب منها، ثمانية شخوص تحديداً، وانتمائهم إلى الصحافة ربطهم بعالم السياسة الذى أثر عليهم جميعاً. وإذا كان السارد الطاغى فى الرواية كلها يمثل المثقف المهزوم الذى يعيش على هامش الأحداث ولا يشارك

– علاقة بريجيت برنار: نفور من طرف بريجيت.

– علاقة إبراهيم بشادية: نفور من طرف شادية.

– علاقة يوسف بإيلين: نفور من يوسف وخوف من إيلين.

ج – وهى تقف وسطاً بين الفئة الأولى والثانية، فقد انتهت فيها العلاقة بين الطرفين: إلا أن أيا منهما لم يستطع كراهية الآخر، وهى:

– علاقة السارد بيوسف.

– علاقة بريجيت بزوجها.

من خلال هذا التقسيم، نلاحظ أن العلاقات التى تنتهى بالنفور بين شخصيات الرواية هى الأكثر انتشاراً فيها. وإذا علمنا أن إحدى علاقات الفئة الأولى، وهى علاقة السارد بريجيت، قد انتهت أيضاً نهاية مأساوية بعرضها عليه أولاً الانتحار سويًا، ثم رحيلها عنه فى النهاية، لأدركنا نوعية الأحاسيس التى تتخلل الرواية ومدى حجمها وتأثيرها.

قاعدة الازدواج:

يقصد بها أن تكون الشخصية فى علاقتين إحداها فى حالة صعود، والأخرى فى حالة هبوط. هاتان العلاقتان تحدثان فى آن، ثم إنه توجد بين العلاقتين وشائج قوية أكثر من كون إحدى الشخصيات هى الطرف القائم فى كل. ولا تنتمى بعض علاقات الازدواج فى الرواية إلى هذا التحديد، فعلاقة السارد بمنار، التى هى فى حالة هبوط، انتهت قبل أن تبدأ علاقته بريجيت، فهما إذن غير متزامتين، كما أن إحداها لا تؤثر فى الأخرى. وعلاقة السارد بإبراهيم التى أصبحت فى النهاية حميمة تزوج أنياً بعلاقته بالأمير التى كشفت فى النهاية عن كره متبادل بينهما، لكن هذا الازدواج لا يؤثر فى الرواية. أما العلاقات المزدوجة المؤثرة فى الرواية فهى:

– علاقة السارد بريجيت فى مقابل علاقته بالأمير.

– علاقة بريجيت بالسارد فى مقابل علاقتها برنار.

– علاقة يوسف بإيلين فى مقابل علاقته بالأمير.

فقد رأينا أن حالة النفور بين الأمير والسارد أثرت سلباً على علاقة السارد بريجيت، وحالة الحب بين بريجيت

فيها، فإن بقية الشخصيات ليست في حال أفضل منه، والأدوار الإيجابية التي يمارسها بعضهم ليست إيجابية إلا على مستوى الشخص وطموحاته الخاصة، وهي إيجابية تصطدم مع عالم القيم الذي رسمه السارد في الرواية، بحيث تعرض في النص في حالة إدانة ورفض، مثل موقف السارد مما يفعله يوسف من توثيق علاقته بالأمير، وموقف السارد من الأمير نفسه.

بقيت ملاحظة أخيرة تتعلق بالشخصيتين الحقيقيتين في الرواية، الممرضة الترويجية والصحفي الأمريكي. لقد أراد المؤلف من خلالهما الإيهام بواقعية الرواية. وما يؤكد هذا الإيهام تعمد إغفال اسم السارد كأنه يعيد تركيب ذاته مرة أخرى من خلال هذا السارد، وكأنه يقدم تاريخه الشخصي، خاصة أن مجالات عمل السارد واهتماماته لا تكاد تختلف كثيراً عن مجالات عمل المؤلف، لكن خلط المؤلف لما هو خيالي بما هو واقعي هو شكل من أشكال التناص، يؤثر في الكيفية التي يتم بها تلقي النص والدخول في عالمه.

تشكيل الوظائف الحكائية:

لعل فلاديمير بروب هو أول من نبه إلى أهمية درس الوظائف داخل الحكايات في كتابه المهم (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، وهو يرى أن وظائف الشخصية الدرامية تعتبر من الأجزاء الأساسية للحكاية، وهو يعرف الوظيفة على أنها فعل شخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل^(٢٧). أما رولان بارت، فيعد أهم من وضع مفاهيم التحليل البنيوي لموضوع الوظائف في بحثه «التحليل البنيوي للسرد». ويعتمد البحث هنا على النسق الذي وضعه بارت لهذا الموضوع.

يقسم بارت الخطاب السردى إلى وحدات، ويرى أن الوحدة تتألف من كل مقطع من القصة يقدم نفسه كتعبير عن تعالق ما، إن روح كل وظيفة هي بذرتها، وهو ما يتيح لها أن تبذر في السرد عنصراً سينضج فيما بعد على الصعيد نفسه، أو بعيداً على صعيد آخر^(٢٨). وهو يرى أن الخطاب السردى ليس مؤلفاً من وظائف فقط، إذ كل شئ يدل عليه،

وإن بدرجات مختلفة، وليست مسألة فن (من جانب السارد) وإنما هي مسألة بنية، فكل ما هو مشار إليه في نظام الخطاب هو بالتحديد جدير بالذكر، وحتى عندما يظهر أن هناك جزئية غير دالة بما لا يقبل الجدل، ومتمردة على كل وظيفة، فإن الخطاب يظل بحاجة إليها من أجل استكمال المعنى نفسه لما هو مبهم، أو غير مفيد فيه، فكل شئ في السرد له معنى^(٢٩).

وقد قسم الوظائف إلى صنفين كبيرين: وظائف توزيعية، وأخرى إدماجية. أما الأولى فتتطابق مع مفهوم الوظائف الذي وضعه بروب، وأما الصنف الثانى فيشتمل على كل القرائن، ويعرف القرينة بأنها وحدة سردية تحيل ليس على فعل تكميلي أو تال لسواه، بل على تصور سائد بهذا القدر أو ذاك ولكنه ضرورى مع ذلك لفهم معنى القصة: قرائن طباعية تتعلق بالشخصيات، معلومات متصلة بهويتها، إشارات عن الجو والمناخ... إلخ، وهكذا لا تصبح العلاقة بين الوحدة والمتعلق معها علاقة توزيعية بل تصبح علاقة إدماجية.

وفي ضوء هذا التحديد، فإن هناك بعض السرد تكون شديدة الوظيفية مثل الخرافات الشعبية، وبالمقابل هناك بعض سرود أخرى تكون شديدة القرينية مثل الروايات السيكلولوجية، وتحت هذين الصنفين يمكن تحديد صنفين صغيرين من الوحدات السردية، فالوظائف ليست كلها على درجة واحدة من الأهمية، فبعضها يكون مفاصل حقيقية للسرد، أو لشذرة منه، والبعض الآخر لا يفعل سوى أن يملأ الفضاء السردى الذى يفرق الوظائف المفصلية، ويسمى الأولى وظائف رئيسية أو «أثوية» والثانية بالوسائط. ولكي تكون وظيفة ما رئيسية يكفي أن يكون الفعل (الحكاية) الذى ترجع إليه يفتح (ويبقى أو يغلق) خياراً منطقياً بالنسبة إلى باقى القصة، ومن الممكن أن توضع بين وظيفتين رئيسيتين إشارات مساعدة، تلك التى تتجمع حول هذه النواة، أو تلك، دون أن تغير طبيعة الاختيار. وهو يطلق على الوظائف الرئيسية بأنها لحظات مجازفة فى السرد، أما الوسيطة فقد تكون لها وظيفية ضعيفة غير أنها ليست منعدمة بالمرّة، فأن تكون وظيفتها حشوية خالصة - بالنسبة إلى نواتها - فذلك لن يقلل من

بالنواة بشكل مباشر، وقد تمتد بعد ذلك صفحات عديدة حتى تشتبك بتوسعات النواة التالية، وأول هذه العناصر هي الأنوية.

الأنوية:

أو كما يمكن تسميتها وظيفة رئيسية أو مفصلية، لأنه من خلال هذه الوظيفة يتحدد مسار الجزء التالي في الحكاية، وتحتوى (الحب فى المنفى) من هذا المنظور على تسع عشرة وظيفة مفصلية (نواة) هي التالية:

(١) قرار السارد أن يذهب لحضور المؤتمر الصحفى. (ص ٦).

(٢) قيام بريجيت بأعمال الترجمة داخل المؤتمر، وانتباه السارد لجمالها (ص ١٤).

(٣) اللقاء السارد وإبراهيم فى المؤتمر (ص ٢٠).

(٤) ذهاب السارد وإبراهيم إلى المقهى (ص ٢٣).

(٥) تقبله لدعوة مولر الانضمام إلى مجلسهم فى المقهى (ص ٤٣).

(٦) ذهاب بريجيت معه لتوصيلها إلى منزلها (ص ٥٥).

(٧) تحديد ميعاد مع برنار (ص ٦٨).

(٨) لقاء يوسف (ص ٧٣).

(٩) حديث التليفون مع ولديه (ص ٨٤).

(١٠) ما حدث فى لبنان «غزو إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢ (ص ١١٧).

(١١) لقاء الممرضة النرويجية (ص ١٢٠).

(١٢) لقاءه بالأمير حامد (ص ١٤٧).

(١٣) بحثه عن حقيقة الأمير (ص ١٦٤).

(١٤) إخبار يوسف بهذه الحقيقة (ص ١٦٨).

(١٥) لقاء بريجيت بالأمير حامد (ص ١٨٨).

(١٦) إخبار يوسف للأمير بما يعرفه السارد عنه (ص ٢٢٠).

مساهمتها فى اقتصاد الرسالة، والوظيفة توقف باستمرار التوتير الدلالى للخطاب، وتخبرنا دون انقطاع أن هناك - أو سيكون هناك - معنى. فالوظيفة الثابتة للوسيلة هي، إذن، على كل حال، وظيفة لغوية؛ إنها تحافظ على الاتصال بين السارد والمسروود له. لنقل إنه ليس بالإمكان حذف نواة دون تحريف القصة، ولكن أيضاً ليس بالإمكان إلغاء وسيطة دون تحريف الخطاب.

أما الصنف الثانى الكبير من الوحدات السردية (القرائن) أى الصنف الإدماجى، فالوحدات التى توجد ضمنه تربط بينها سمة مشتركة هي أنها لا يمكنها أن تكتمل إلا على مستوى الشخصيات أو السرد. ويمكن أن نميز بين القرائن بمعناها الخاص، أى التى تحيل على طبع أو شعور أو جو أو مناخ أو على فلسفة، وبين المعلومات التى تستخدم لتحديد وتعيين الوحدات السردية فى الزمان والمكان، إن الأولى هي القرائن بينما الثانية هي المخبرات، والقرائن تستلزم نشاطاً تفسيرياً لفك رموزها، بينما تقدم المخبرات له معرفة جاهزة.

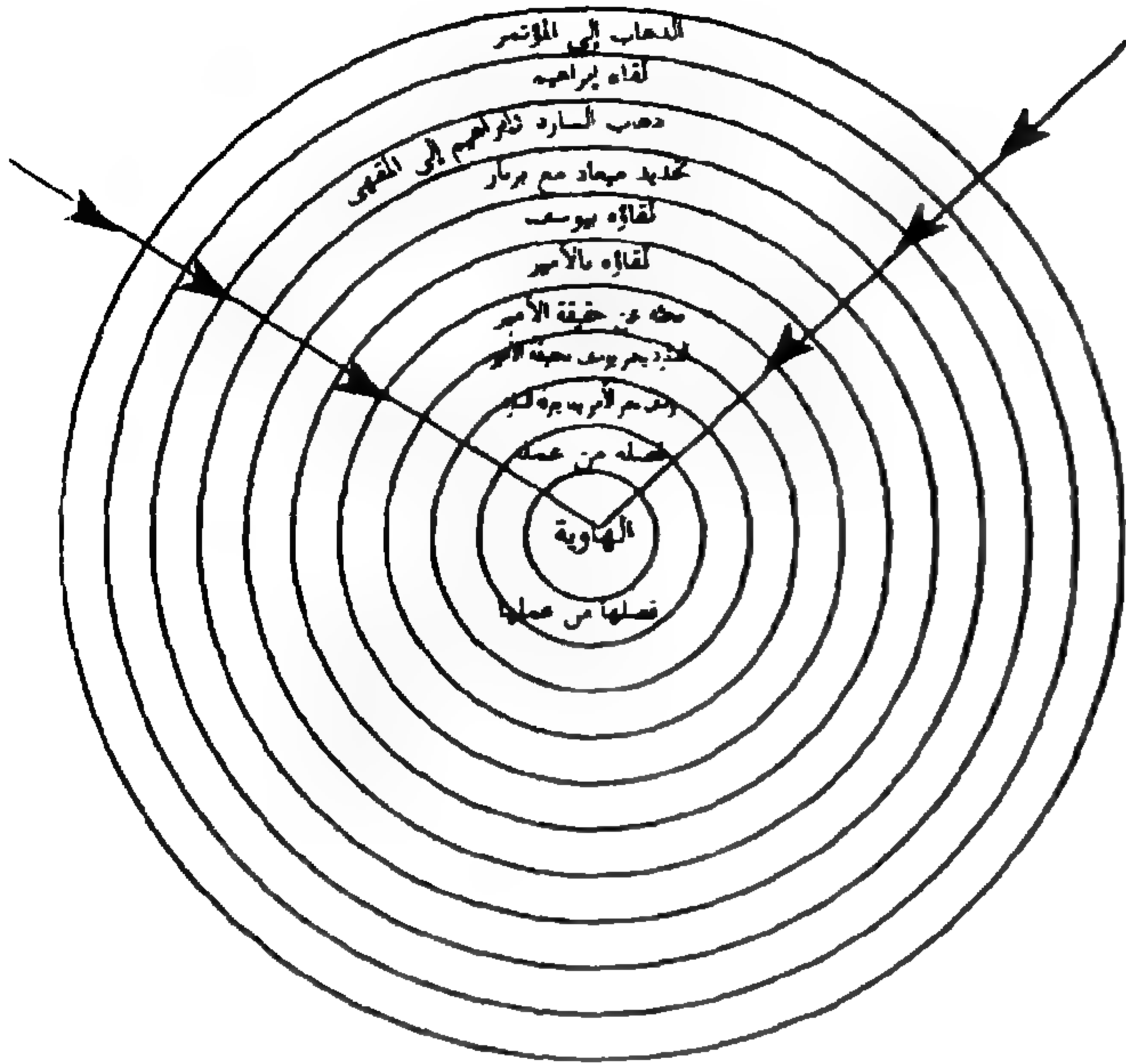
إذن، فالأنوية والوسائط والقرائن والمخبرات هي العناصر الأربعة التى يمكن أن نوزع بينها وحدات المستوى الوظيفى. والوسائط والقرائن والمخبرات لها فى الواقع طابع مشترك، إنها توسعات بالنسبة إلى الأنوية، فالأنوية تشكل مجموعات محددة من العبارات القليلة العدد^(٣٠).

فى ضوء المفاهيم السابقة لأصناف الوظائف يمكن التعامل مع وظائف (الحب فى المنفى)، لكنه يجب تأكيد أن مثل هذه الوظائف هي صفات ملازمة للحكى، فلا حكى دون وظائف، لكن كثافة كل صنف وظيفى تتحدد تبعاً لنوعية الحكى واتجاهاته. وكما أشار بارت سابقاً، فإن بعض أنواع الحكى تكون شديدة الوظيفية مثل الخرافات الشعبية، وأخرى شديدة القرينية مثل الروايات السيكلوجية. بجانب ذلك فإن توزيع الأنوية خاصة لا يتم بشكل عشوائى داخل النص، بسبب علاقة التضامن التى تربط كل نواة بأخرى، على حين أن الوسائط والقرائن والمخبرات تكون بمثابة توسعات للأنوية بتعبير بارت، هذه التوسعات قد ترتبط

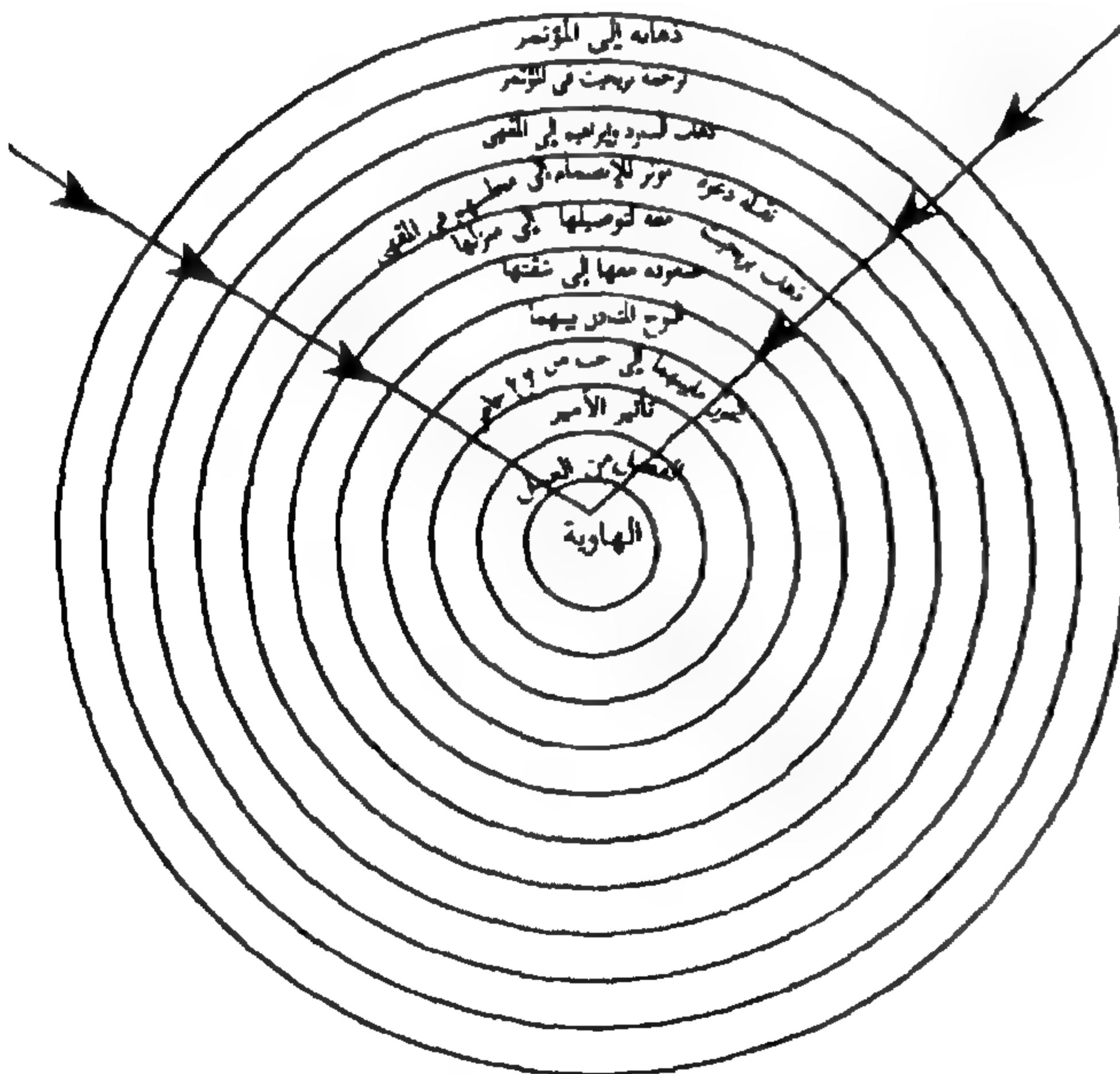
(١٧) فصله من عمله (ص ٢٣٦).

(١٨) فصل بريجيت من عملها (ص ٢٣٧).

(١٩) رفض الأمير لقاء السارد (ص ٢٤٦).



(أ) هذا العالم الذي يضيق على السارد كلما خطا في اتجاه الأمير ضاق أيضا على السارد وبريجيت فتحطمت علاقتهما وانتهى بهما الأمر في النهاية إلى الرحيل، وهو يتضح في التخطيط التالي:



(ب) ومن مقارنة التخطيطين يتضح أنهما يبدأان من النقطة نفسها الذهاب إلى المؤتمر ثم يسيران معا حتى يتقبل السارد دعوة مولر، ثم يفترق المساران ويأخذ كل تخطيط

في تحليل هذه الوظائف المفصلية (الأنوية) سنجد أن ذهاب السارد إلى المؤتمر الصحفي هو الذي جعله يلتفت إلى بريجيت أولاً، ثم يتعرف عليه إبراهيم بعد ذلك. وذهابه مع إبراهيم إلى المقهى كان سبباً في لقائه الثاني ببريجيت ومولر، وتقبله دعوة مولر إلى الانضمام لمجلسهم في المقهى خلق سبباً يجعله يقوم بتوصيل بريجيت إلى منزلها، وصعوده معها إلى شقتها، وقد كان هذا سبباً في تطور العلاقة بينهما إلى حالة حب خاص وشديد، ورغبة إبراهيم في التعرف إلى صحفيي البلد جعلت السارد يحدد موعداً مع برنار، وبرنار هذا كان سبباً في لقاء السارد بيوسف، ويوسف هو الذي دبر لقاءه مع الأمير حامد، وقد دفعه فضوله للبحث عن حقيقة هذا الأمير، وقيامه بإخبار يوسف بهذه الحقيقة، ثم إخبار يوسف للأمير بما يعرفه السارد عنه، والكراهية المتبادلة بين الأمير حامد وبريجيت من لقاءهما الوحيد، كل هذا دفع الأمير إلى التأثير على صحيفة السارد بالقاهرة، والشركة السياحية التي تعمل بها بريجيت كي يفصلا من عملهما، ثم تكون النهاية.

هذا هو المسار العام لنظام الحكى أو «المبنى الحكائي» في (الحب في المنفى). ويجوار ذلك يبدو بعض الأنوية أو «الوظائف المفصلية» مؤثراً بطريقة أو بأخرى على هذا النظام، فحديثه التليفوني مع ولديه كانت له تأثيرات جانبية، وكذلك غزو إسرائيل للبنان كان سبباً في دفع الأحداث في اتجاه معين، لكن الاتجاه الرئيسى للحكاية يسير كما اتضح في الفقرة السابقة.

ولم تتوزع الوظائف المفصلية في هذا الاتجاه الرئيسى عشوائياً، بل كان هناك نظام يربط بينها؛ فعالم السارد الواضح بدأت ملامحه تتحدد مكانياً في المؤتمر والمقهى وشقة بريجيت وشوارع المدينة ثم بدأ هذا العالم يضيق أو تتحدد ملامح الشخص النفسية المؤثرة فيه، ثم ضاق أكثر بدخول الأمير حامد طرفاً فيه، وأخيراً أوصله هذا العالم إلى الهواية، ويمكن تخطيطه كالتالي:

مساراً خاصاً به، إلى أن يعود مرة أخرى للالتقاء في النهاية. والملاحظة أن انفصال المسارين لم يمنع تأثير أحدهما (أ) على الآخر (ب)، ولم يحدث هذا التأثير في شكل متقطع بل تم على هيئة انفجار ضخم، دمر العلاقة بين السارد وبريجيت في لحظات.

ملاحظة أخرى تخص المسار الثاني، وهو أنه بدءاً من صعود السارد إلى شقة بريجيت، لانلمح أنوية بارزة، مثلما نلمحها في المسار الأول، بل نجد حالة تراكب فيها الأحداث الصغيرة ولقاءات البوح المتبادل بين الطرفين لتشكل في النهاية حالة حب من نوع شديد وخاص.

أما بقية العناصر الوظيفية، فهي تتمحور حول الأنوية و توسع منها، وتضيف ظلالاً عليها تحدد بها طبيعة الحكى ونوعه. لكن، قبل تحليل فقرة من الرواية، يجب الإقرار بأن التميز الذي يتضح في الأنوية لا نجد مثيلاً له في الوسائط والقرائن والمخبرات، فقد نجد وحدة سردية يمكن أن تصنف على أنها بسيطة، وتصنف أيضاً على أنها قرينة من مثل هذا النموذج:

حين دخلت قاعة الفندق لم يكن المؤتمر قد بدأ بعد، كانوا قد وضعوا منضدتين متجاورتين كمئونة وخلفها ثلاثة مقاعد، وصفوا في القاعة حوالي ثلاثين مقعداً، وإن لم يكن هناك غير ستة أو سبعة من الصحفيين جلسوا متناثرين وصامتين، ربما جاءوا مثلي لأنهم لم يجدوا شيئاً آخر يفعلونه، ومن كنت تريد أن يأتي؟ من يهتم الآن هنا أو في أي مكان آخر؟ من يعنيه مؤتمر تعقده لجنة اسمها لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان عن انتهاكات الحقوق في شيلي^(٣١).

إن دخول قاعة الفندق يمثل التجلي المادي للقرار الذي اتخذته من قبل وهو حضور المؤتمر الذي يمثل النواة الرئيسية في الرواية، تأتي بعد ذلك بضع جمل تمثل نوعاً من التوسع في النواة الرئيسية يصف فيها السارد جو المؤتمر؛ فالمناضد قد وضعت وخلفها الكراسي، والقاعة قد صفوا فيها ثلاثين مقعداً، ولا يوجد في القاعة غير ستة أو سبعة من الصحفيين، لكن وصف السارد طبيعة جلوس هؤلاء الصحفيين وتخميناته حولهم يتعدى كونه بسيطة للنواة الرئيسية إلا أنه يمثل قرينة

لمناخ عام يسود جو المؤتمر، فهؤلاء الصحفيون جلسوا متناثرين وصامتين، وربما جاءوا مثل السارد لأنهم لم يجدوا شيئاً آخر يفعلونه، ومن كنت تريد أن يأتي؟ وهكذا... هنا يحاول السارد من خلال جمل الاستشهاد الأخيرة أن يصفى جواً من الكتابة والملل واللامبالاة على هذا المؤتمر، بل على موضوع المؤتمر نفسه، وهو جو استطاع تعميقه في خلال الرواية كلها. ويكفي استكمال الفقرة السابقة لتأكيد هذا الجو الذي أراده السارد لروايته:

أي شيلي وأي حقوق؟ انتهى يا صاحبي زمن الارتياح عندما ذبحوا الآلاف في استاد العاصمة هناك؟ انتهى زمن ذرف الدموع على الليندى بعد أن قتله العسكر، قتلوه بعد عبد الناصر بثلاث سنوات، حاربوا عبد الناصر بقولهم ديكتاتور، فلماذا الليندى الذي جاءت به الانتخابات؟ الذئب قال للمحمل: إن لم تكن عكرت الماء لأنك ديكتاتور، فقد عكرتها لأنك ديمقراطي، أنت مأكول مأكول على أي حال^(٣٢).

الإدراك الروائي:

يقصد بالإدراك الروائي الكيفية التي تتجلى فيها صورة العالم - من فيه وما فيه - داخل النص، وهو من هذه الزاوية يتشابك مع وضعية السارد داخل سرده، وكذا وضعية بقية الشخصيات. وقد ألمح بعض النقاد السابقين إلى هذا الموضوع حين تحدثوا عن وجهة النظر في الرواية، وحين أشاروا إلى السارد حين يكون متعالياً على سرده، أو معه، أو خلفه،^(٣٣) لكن هناك جوانب أخرى لم تعرض في صورة مرضية حتى الآن. فالعالم يتجلى لكل شخص في صورة مختلفة. عن تجليه لشخص آخر، فما الذي يختلف في هذه الصورة؟ وما وسائل إدراكها؟ إن وسائل الإدراك بطبيعتها محايدة وهي الحواس الإحدى عشرة^(٣٤)، وما يمكن أن يراه شخص موضوعياً في العالم يراه مثله الآخرون، لكن جزئيات الرؤية لدى كل فرد حين تتجمع فإنها تشكل صورة للعالم تختلف عن غيرها من الصور التي تجمعت للآخرين، ويكمن الاختلاف هنا في التفسير، فالتفسير هو الذي يعطى للحادثة

الواحدة زوايا رؤية متعددة، ومن ثم إدراك يختلف فى طبيعته عن إدراك الآخرين، ويعتمد التفسير على جملة عوامل هى:

(١) النضج العقلى:

فإدراك الطفل للعالم يختلف عن إدراك الكبار، ونجاح كتاب قصص الأطفال يعتمد أولاً على قدرتهم على تقديم صورة للعالم من خلال الحادثة التى تروى تتفق مع الصورة المطبوعة فى ذهن الطفل، من ناحية أخرى، فإن الكبار غير الناضجين عقلياً لهم إدراك للعالم يختلف عن إدراك الأطفال وكذلك يختلف عن إدراك الكبار الناضجين، وقليلة هى الأعمال الفنية التى حكيت من وجهة نظر شخص غيبى^(٣٥)، فهى تحتاج إلى قدرة عالية على الخيال والتقمص. من ناحية أخرى فإن بعض المؤلفين يتميزون بنضج عقلى عال فى تفسير العالم داخل الرواية، وهو من هذه الزاوية يعطى لأعمالهم تفرداً ولعل هذا يعد أحد محكات التمايز بين الروائيين.

(٢) تأثير الحالة النفسية:

تقدم الروايات العالم أحياناً فى صورة كثيفة أو مبهجة، فى صورة مسطحة أو عميقة، فى صورة مخيفة أو آمنة، كل هذا يعتمد على حالة السارد النفسية فى بعض الأحيان. ولا يمكن القول إن العالم فى أثناء ذلك يبدو محايداً، فما يراه السارد هو صورته الخاصة للعالم التى قد يختلف فيها مع بقية الشخصيات أو مع قارئ النص، فالإسكندرية مثلاً التى قدمها لورانس داريل فى (رباعيات الإسكندرية) خاصة فى جزئها الأول، هى إسكندرية خاصة تشترك مع مزاج السارد السوداوى^(٣٦)، وقد حاول بعض الروائيين كسر الصورة اللاحادية للعالم فى الرواية، وقدموا نظرياً صورة للعالم من الخارج، صورة محايدة، مثلما فعل الآن روب جرييه فى روايته (غيرة)^(٣٧)، لكن مثل هذه الكتابات الجديدة فى حاجة إلى تراكم أكثر كى يتم الحكم لها أو عليها.

(٣) الكم المعرفى:

هناك أحداث وأشياء فى الرواية يكون القارئ أكثر علماً بها من السارد، خاصة ما يتصل منها بالعالم الواقعى لا عالم الرواية. فى ظل هذا التفاوت بين إدراك القارئ والسارد تكون

صورة العالم لدى السارد مختلفة، من ذلك رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف فى جزئها الأول (التيه). فما كان يقوم به الأمريكيون فى أثناء بحثهم عن البترول فى الجزيرة العربية، والكيفية التى كانوا يعيشون بها بين البدو، كان السارد يفسره فى حدود المعرفة التى حصلها من عالمه البدوى، على حين يبدو القارئ أكثر قدرة على فهم ما يفعله الأمريكيون^(٣٨).

(٤) منظومة القيم:

تؤثر القيم التى يؤمن بها السارد فى رؤيته للعالم والأشخاص من حوله، ويشكل التفاوت بين قيم السارد وقيم العالم من حوله أحد بؤر الصراع الأساسية فى الأعمال الروائية، وقد أنتج هذا التفاوت أعمالاً روائية مهمة من مثل ما كتب حول «الرحلة إلى الغرب»^(٣٩)، وما كتب فى ظل تغير أنظمة الحكم، وانتقالها من اليسار إلى اليمين، وتنتمى رواية (الحب فى المنفى) إلى هذا الجانب.

هذه هى العوامل الأربعة التى يمكن من خلالها تفسير العالم، والتى يتشكل الإدراك الروائى تبعاً لها، ولا يعمل كل منها بمفرده، فقد يتساند عاملان أو أكثر فى تشكيل رؤية العالم، وقد يوجد عامل أقوى من الآخر كما يوجد أيضاً عامل يؤثر فى آخر، ليشكل هذا الأخير العالم المحيط بالمدرک.

لكن، ما وسائل السارد لإبراز إدراكه الروائى للعالم؟ إن أهم هذه الوسائل سرده الخاص، ثم حواراته مع الآخرين، ومونولوجاته الداخلية التى يلجأ إليها أحياناً. وبعد إدراك السارد هو المهيمن على الرواية، وبجواره توجد إدراكات الشخصيات الأخرى التى لا تبرز إلا من خلال الحوار، ويستخدمها السارد ليؤكد إدراكه أو ليعارضه.

فى (الحب فى المنفى) يعرض السارد نفسه مراسلاً صحفياً لإحدى الصحف القاهرية فى مدينة أوروبية يرمز إليها بالحرف «ن»؛ لا تهتم جريدته بما يرسله، ولا يهتم هو بأن يرسل لها مقالاته، وما يرسله لا ينشر، ولا يهتم هو بذلك. ومن خلال هذه العلاقة الخاصة بينه وبين جريدته تبرز حالة اللامبالاة الشديدة التى تتأكد خلال فصول الرواية. بعد ذلك من خلال إشارات لكيفية تعرفه وزوجه السابقة، والطريقة التى

تزوجا بها، نعرف أنه كان ذا مركز كبير في صحيفته في الستينيات، وأنه كان دائماً - بعد زواجه - خارج البيت، إما في الصحفية أو في الاتحاد الاشتراكي. والإشارة الأخيرة تلقى ضوءاً على طبيعة المعتقدات التي كان يؤمن بها. وحين ذهب لحضور مؤتمر عن انتهاكات الحقوق في شيلي كشف لنا أنه لم يذهب إلا لأنه لم يجد شيئاً آخر يفعله؛ فقد انتهى زمن الاهتمام بمثل هذه الأشياء، ونجد إشارة إلى الليندي وإشارة أخرى إلى عبد الناصر، وتتضح من خلال هاتين الإشارتين ميول الكاتب الاشتراكية، ويتضح أيضاً من خلال حواراته مع صديقه إبراهيم أنه ظل وفيًا لعبد الناصر بعد وفاته، أي وفيًا للاشتراكية، وأنه ألف عنه كتاباً، حتى إن الناس في مصر أطلقوا عليه «أرملة المرحوم» والمرحوم هنا هو جمال عبد الناصر، وأن وفاءه للمرحوم هو الذي سبب له المتاعب، وانتهى به المطاف مراسلاً لجريدته، لا يهتم به أحد.

من خلال الإشارات الزمنية في الرواية، وبعض الأحداث الحقيقية التي عرض لها السارد، نعرف أن زمن الرواية المرجعي هو عام ١٩٨٢، وتتدخل هنا عوامل خارج النص، وعوامل من داخله لتبرز التناقض بين أفكار السارد وقيمه التي كان يؤمن بها، وأفكار وقيم العالم المحيط به، أما عوامل خارج النص فهي معرفة القارئ بالتطور الذي طرأ على أنظمة الحكم العربية من الستينيات حتى الثمانينيات خاصة في مصر، وأما عوامل داخل النص فهي سلوك بعض شخصيات الرواية الذي ينتمي إلى عالمها عام ١٩٨٢، والذي يتعارض مع أفكار السارد السابقة وسلوكاته مثلما رأينا عند الأمير حامد، وعند يوسف، وعند الأمير الآخر الذي ظهر في أثناء الرواية وتابعة المصري «رأفت». هؤلاء قدمهم السارد على أنهم أبطال العالم الجديد والممثلون الحقيقيون لقيمه، على الرغم من إشارات الإدانة التي كانت تند عنه أحياناً، وهؤلاء كانوا يقفون أمام أفكار الماضي وقيمه معلنين رفضهم لها. أما السارد فإنه لا ينتمي إلى هؤلاء كما أن أفكاره الاشتراكية في الوقت نفسه بدأت تتضعض، ولذلك فإن أزمة السارد الكبرى ليست في تمسكه بأفكار الستينيات الاشتراكية، بل في عدم تمسكه بها دون أن تكون هناك أفكار وقيم بديلة. إنه يقف في مكان وسط، لا يدعى انتماءه إلى أي جانب،

حتى هذا الوسط زلق، هلامي، ليست به أفكار ولا قيم واضحة، لذلك أوصله إلى حالة من الهروب، تجلت في حبه لبريجيت، على النقيض من ذلك إبراهيم، الذي ظل أميناً للفكر اليساري، يدافع عنه، ويجادل فيه، ويبدو من خلال حواراته أكثر إيجابية، وأكثر سلامة نفسية.

إذن، تعارض منظومة القيم التي يؤمن بها السارد مع العالم المحيط به دفعه إلى حالة اللامبالاة والملل والهروب والسلبية، وشكل ذلك حوله عالماً غريباً معادياً، ولذلك نجد إشارات في الرواية إلى عدم وجود أصدقاء للسارد في المدينة، والدائرة الضيقة التي تحيط به تؤمن بالفكر نفسه، كأنه يحتمي بها من هذا العالم الغريب، كما أننا لا نكاد نعثر على فعل إيجابي واحد له في الرواية، وينسجم هذا مع حالة الهروب التي يعيش فيها.

يعتمد السارد، إذن، في تشكيل العالم من حوله على عاملين من عوامل الإدراك، هما تعارض منظومة القيم، وتأثير الحالة النفسية بحيث يؤثران بشكل متتابع على جو الرواية ويعطيانهما هذا المذاق.

بنية الزمن الروائي:

الزمن هو أحد العناصر شبه الغائبة في التحليل النقدي العربي، والسبب أنه عنصر يصعب الإمساك به مثل بقية العناصر، وقد تحول الزمن في الرواية من كونه خلفية تجري أمامها الأحداث في الرواية القديمة إلى أن أصبح كما يقول بعض النقاد^(٢٠) هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة، وقد فرض ذلك قدراً من الاهتمام، بدأ أولاً في حقل اللسانيات، ثم تحول بعد ذلك إلى مجال نقد الرواية، وأكثر الذين اهتموا بذلك هو توماشفسكي الذي لاحظ أن الحكاية في الرواية لا تحكي كما هي في الواقع، أو لا تحكي بشكل يربط الأحداث بمسبباتها، وقد ميز تبعاً لذلك بين ما سماه المتن الحكائي، وهو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، والمبنى الحكائي، وهو يتكون من الأحداث نفسها، لكنه يراعى نظام ظهورها في العمل كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعينها لنا^(٢١). ولعل التمييز بين الاثنين يعود إلى الكيفية التي يظهر بها الزمن في كلي، فالمتن الحكائي يظهر كمجموعة من الحوافز

المتابعة بحسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبني الحكائي أيضا كمجموعة من الحوافز حسب التتابع الذي يفرضه العمل، وانطلاقا من نوعية هذه العلاقة يمكن للكاتب أن يقدم لنا أشكالا متعددة للتجلى الزمني كما يظهر من خلال المبني الحكائي^(٤٢).

هناك أيضا تمييز لتوماشفسكى بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكى، فالأول يقصد به افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت فى مدة الحكى، أما زمن الحكى فيرى فيه الوقت الضرورى لقراءة العمل أو مدة عرضه^(٤٣).

وبعرض آلان روب جرييه لهذا الموضوع من زاوية أخرى فى تعليقه على فيلم من تأليفه وهو «العام الماضى فى مارينباد». إن زمن العمل المحدث ليس بأى حال ملخصا أو عجالة لزمن آخر أكثر امتدادا وأكثر واقعية، وهو زمن الحادثة أو الحكاية المعروضة أو المقصودة، على العكس، ففى العمل الحديث نجد تطابقا مطلقا بين الزمنين. إن كل حكاية مارينباد لا تحدث فى سنتين ولا فى ثلاثة أيام، وإنما فى ساعة ونصف ساعة بالضبط، وفى نهاية الفيلم عندما يلتقى البطل البطلة ليسيرا معا، فذلك يبدو كأن هذه السيدة قد وافقت على أنه كان بينهما شيء ما فى العام الماضى فى مارينباد، ولكننا نحن المتفرجين نفهم أننا كنا هذا العام الماضى طيلة العرض وأنا كنا فى مارينباد. إن قصة الحب هذه التى يقصها علينا الفيلم، كأنها شيء حدث فى الماضى، هى فى الحقيقة تدور أمام أعيننا هنا والآن، ولا نقص علينا^(٤٤). وهو يرى أن العمل ليس شاهدا على واقع خارجى وإنما هو واقع نفسه^(٤٥).

وبعارضه ميشيل بوتور فى هذا رأى حين يقسم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة: زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن الكاتب، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب، وهكذا يقدم لنا الكاتب «الروائي» خلاصة قصة نقرأها فى دقيقتين أو فى ساعة وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين، أو عكس هذا تماما^(٤٦).

ويفرق تودوروف بين زمن القصة وزمن الخطاب، أو بتعبير توماشفسكى بين زمن المتن الحكائي وزمن المبني الحكائي،

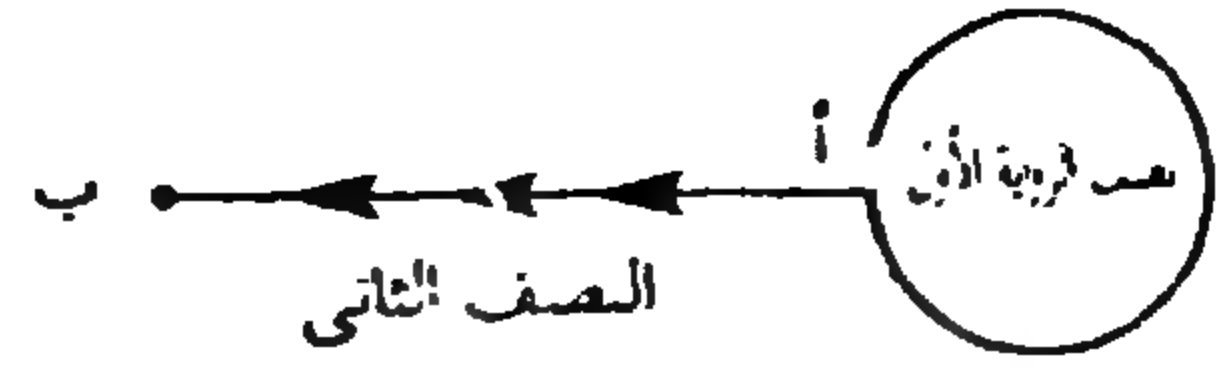
فيرى أن زمن الخطاب هو بمعنى من المعانى زمن خطى، فى حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففى القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى فى آن، لكن الخطاب ملزم أن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتى الواحد منها بعد الآخر^(٤٧).

ومن أجل أن زمن الخطاب هو بمعنى من المعانى خطى فإن الروائي يلجأ إلى تشويه الزمن باستخدام الإرجاعات الزمنية والاستباقات، والإرجاعات تعنى استرجاع حدث سابق عن الحدث الذى يحكى^(٤٨). وينقسم إلى: إرجاع داخلى حين لا يتجاوز الحدث المحكى الثانى الحدث الأول كأن يحكى على لسان أحد الشخصيات، وإرجاع خارجى حين يتجاوز الحدث الأول، وتنقسم الاستباقات التقسيم نفسه.

هناك أيضا مفاهيم تتعلق بتسارع الزمن وتباطئه فى المبني الحكائي، وهى مفاهيم التلخيص والوقف والحذف والمشهد، فالتلخيص يكون فيه زمن الحكى أقل من زمن القصة، والوقف يكون فيه زمن الحكى أكبر من زمن القصة، والحذف هو الانتقالات الزمنية بين مشاهد المتن الحكائي، وأما المشهد فيتبادل فيه زمن الحكى مع زمن القصة ويكون ذلك فى الحوارات.

هناك أخيرا، على المستوى الكلى للعمل، ما يمكن تسميته الأزمنة الداخلية والأزمنة الخارجية، فالداخلية هى زمن القصة وزمن السرد وزمن القراءة، والخارجية هى زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخى وهناك علاقة جدلية تربط هذه الأزمنة معا بحيث يؤثر أحدها فى الآخر، وهذه العلاقة تعطى العمل طابعا خاصا على مستوى البناء، وعلى مستوى التلقى.

يستخدم بهاء طاهر فى روايته ما يسميه اللسانيون العرض المؤجل؛ وهو أن يبدأ السارد الأحداث فى تطورها المتنامي، ولا يخبرنا عن الشخصيات إلا من خلال التطور^(٤٩). فقد بدأ الرواية من نقطة مكاشفته لنفسه بحب بريجيت، ثم استمر بعد ذلك عن طريق الإرجاعات فى حكاية الأحداث منذ البداية إلى أن وصل مرة أخرى إلى النقطة الأولى فى منتصف الرواية تقريبا ثم استمرت الأحداث بعد ذلك، ويمكن تصويره فى الشكل التالى:



حيث تمثل (أ) نقطة البداية، والدائرة الأحداث في تناميها، وعودتها مرة أخرى إلى (أ) والخط المستقيم بقية أحداث الرواية.

يستغرق زمن السرد أشهراً قليلة، يحتل اليوم الأول من هذه الأشهر أكثر من ثلاثة فصول من الرواية التي يبلغ مجموع فصولها أحد عشر فصلاً، وإذا قيست عدد الصفحات فإنه يحتل (٦٢) صفحة من مجموع صفحات الرواية الذي يبلغ (٢٤٣) نسبة ٢٥.٥٪ تقريباً. في هذا اليوم الأول تظهر أهم شخصيات الرواية: السارد، بريجيت، إبراهيم، مولر، وهؤلاء ظهوراً بشكل مباشر، كما ظهرت أيضاً شادية ومنار بشكل غير مباشر على ألسنة الشخصيات الأولى، أما بقية الشخصيات المهمة فقد ظهر أغلبها في اليوم التالي، وهم يوسف ورنار وإيلين، وظهر الأمير العربي على لسان يوسف. وإذا قسم زمن السرد حسب فصول الرواية فإنه يظهر في الشكل التالي:

الأول	الثاني	الثالث	الرابع	الخامس	السادس
اليوم الأول	اليوم الأول	اليوم الأول	اليوم الأول	اليوم الثاني	بضعة أيام
			اليوم الثاني	بقية الأسبوع	بعد الأسبوع الأول

السابع	الثامن	التاسع	العاشر	الحادي عشر
مدة غير محددة	الزمن يتقدم	أيام قليلة	أيام قليلة	أيام قليلة

ومكانياً، فإن كل أحداث الرواية تدور في مدينة واحدة، على الرغم من تأثير بعض الأحداث الخارجة عن النص مثل اجتياح إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢.

أما بنية الزمن في كل فصل فإنها تظهر على النحو التالي:

في بنية الأول تتابع الأحداث كما يلي:

(١) يكشف السارد بريجيت - دون أن يسميها - بحبه.

(٢) قراره بالذهاب إلى المؤتمر.

(٣) عدم ذهابه إلى المطار حيث ميعاد وصول الطائرة المصرية.

(٤) تذكره ما يمكن أن يعتذر به رئيس التحرير عن عدم نشر رسائله.

(٥) يعود بذهنه إلى لحظته الحاضرة حيث يسير بسيارته في غابات المدينة.

(٦) تذكره أول رحلة له مع منار (زوجه الأولى إلى بلغاريا). الغابة التي يسير فيها تستدعي هذه الرحلة.

(٧) يعود مرة أخرى إلى لحظته الحاضرة.

(٨) يتذكر كيف بدأ تعارفه بمنار، وكيف تطورت علاقته بها إلى أن انتهت بالزواج وانجاب الطفلين، ثم الخلافات بينهما.

(٩) يعود إلى لحظته الحاضرة، ويدخل قاعة المؤتمر.

(١٠) وتستمر بقية أحداث الفصل في خط زمني مستقيم، حيث يروى وقائع المؤتمر بالتفصيل.

وبنية الزمن في الفصل تبدو في التخطيط التالي:



والفصل الثاني تتابع الأحداث فيه كما يلي:

(١) يلتقي صديقه القديم إبراهيم عند مدخل قاعة المؤتمر.

(٢) يتبادلان أحاديث ودية.

(٣) يتذكر تطور علاقته بإبراهيم قديماً (والتذكر هنا لا يتم في شكل مونولوج داخلي بل كأنه حديث إلى القارئ).

(٤) يعود إلى لحظته الحاضرة.

(٥) يستمر في حديثه مع إبراهيم.

(٦) يتذكر خلافاته مع منار ويعرض في أثناء ذلك طبيعة التغير السياسي في مصر بين عبد الناصر والسادات.

(٧) يعود إلى لحظته الحاضرة.

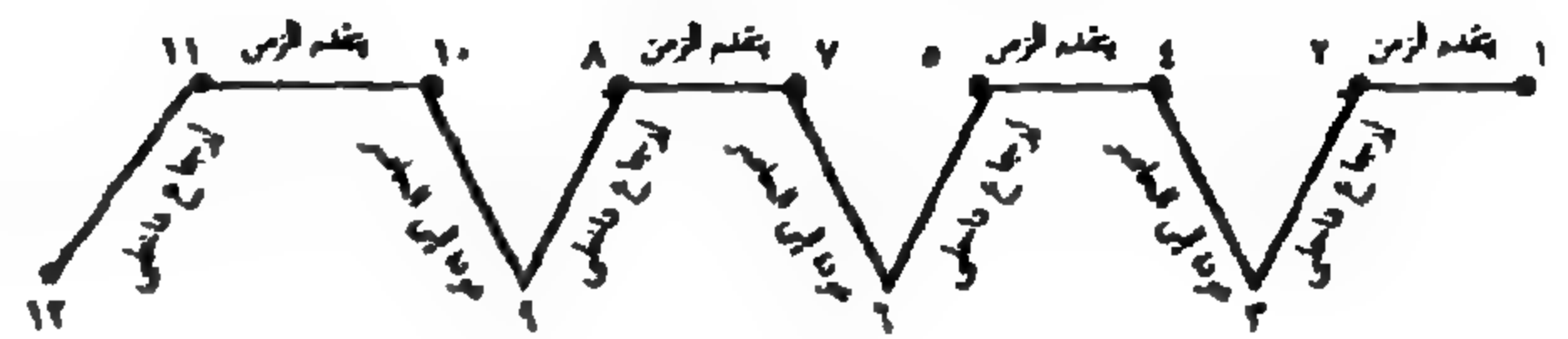
(٨) يستمر في مناقشاته مع إبراهيم.

(٩) يتذكر علاقة إبراهيم بشادية والكيفية التي تطورت بها.

(١٠) يعود إلى لحظته الحاضرة

(١١) يستمر مع إبراهيم.

(١٢) يتذكر أسباب طلاقه من منار.



بقية فصول الرواية لا يكاد يختلف بناء الزمن فيها عن بناء الزمن في الفصلين الأول والثاني، وهو كما نرى بناء تقليدي لا تمثل فيه الإرجاعات الزمنية بنوعيتها أية تشوهات زمنية، مثلما يحدث في شكل أكثر تعقيدا في بعض الروايات الجديدة يستخدم السارد الإرجاع الزمني لإضاءة الحدث الآتي وتحذيره أو لكشف جوانب خفية في الشخصية الحاضرة، ويتم الإرجاع غالباً في شكل مونولوج داخلي، وأحياناً في شكل سرد مباشر، وفي بعض الأحيان يتم ذلك من خلال الحوار مثلما حدث مع بريجيت حين قصت حكايتها مع زوجها إلى السارد^(٥٠).

هذا العرض يبين أن الفروق بين المتن الحكائي لرواية (الحب في المنفى) والمبنى الحكائي لها فروق قليلة؛ فمسار الأحداث الرئيسية في كل يكاد يتطابق، لا تؤثر عليه مثل هذه الإرجاعات التي تمثل تعليقات متناثرة على الأحداث والشخصيات، ولعل الفارق الرئيسي يتمثل في النقطة التي بدأ بها السارد روايته، فيما غير ذلك تسير الأحداث في خط زمني مستقيم حتى النهاية.

في تحليل كل فصل على حدة من زاوية: التلخيص والوقف والمشهد والحذف؛ حيث يسرع السارد بالزمن أو يبطئه من خلال هذه التقنيات، نجد فصول الرواية تتفاوت في سيطرة أحد هذه التقنيات عليها دون غيرها. فالفصل الأول يسيطر عليه التلخيص، وفيه يختصر السارد أحداثاً كثيرة في حيز زمني قليل، والفصل الثاني يتعادل فيه استخدام

السارد التلخيص والمشهد في شكل متبادل، ويستغرق الفصل الثالث مشهدين كبيرين تتخلله بضع وقفات وتلخيص واحد ويلجأ إليهما السارد لإضاءة بعض جوانب الحوار وتستغرق المشاهد أكبر حيز في الفصل الرابع مع تلخيصين وأربع وقفات، والفصل الخامس تسيطر عليه المشاهد تماماً وكذلك الفصل السادس، أما السابع فتسيطر عليه التلخيصات. والثامن والتاسع تسيطر عليها المشاهد تماماً، وتتعاذل المشاهد والتلخيصات في الفصلين العاشر والحادي عشر، وكما رأينا فإن نسبة السيطرة كما يلي:

- مشاهد ستة فصول ٩ - ٨ - ٥ - ٤ - ٣

- تلخيص فصلان ٧ - ١

- مشترك ثلاثة فصول ١١ - ١٠ - ٢

أى أن أكثر من نصف الرواية له طابع المشهد الحوارى، على حين تقل التلخيصات، ولا تستحوذ إلا على فصلين من فصول الرواية، وهما الفصل الأول الذى يعرض فيه السارد تاريخه الشخصى والفصل السابع الذى كان محوره دخول إسرائيل لبنان عام ١٩٨٢، وأما الوقفات فإنها قليلة ويلجأ إليها السارد أحيانا خاصة في فصول الرواية الأولى.

وهاك مقطع حكائي يمثل كل مفهوم:

أولا المشهد:

وكان مولر يكلمها وقتها بالألمانية التى أفهم منها بعض العبارات واستطعت أن أميز منها قوله: هل هو عقاب؟ ليس هذا حسناً يا بريجيت.

اتجه إبراهيم نحوها وقال بلهجة حميمة كأنه يعرفها من زمن طويل على طريقة الصحفيين حين يحاولون إغراء الآخرين بالحديث: بريجيت أنت ألمانية أو أسبانية؟ فردت: لا هذه ولا تلك. أنا نمساوية. قال إبراهيم: ولكن واضح أنك تجيدين الأسبانية تماماً. كان بيدرو يتكلم أحيانا بسرعة شديدة، وبصوت خافت في معظم الأحيان. لكنك كنت تتابعينه باستمرار أين تعلمت الأسبانية؟ - في الجامعة. ثم سكنت

واحدة: في الجامعة وهي أيضا لغة زوجي. بل إن ردها جاء متقطعاً، جرّان فصل بينهما سكوت قليل.

هذا السكوت الذي أعقبته جملة «وهي أيضا لغة زوجي» أراد به السارد الإيحاء بتردد بريجيت بين بوحها بهذه المعلومة أو عدم بوحها، هذا التردد يعني أن هناك شيئاً حول هذه المعلومة تريد إخفاءه، وهو ما صرحت به في نهاية المشهد بأنها طلقت من زوجها، كذلك ما سيعرف بعد ذلك من ظروف تعرفها على زوجها، وما أحاط بعلاقتها إلى أن انتهت بالطلاق.

ثانياً: التلخيص

حيرتني معرفة ما يريد الأمير من بريجيت أو مني، وتذكرت أنني في الفترة الأخيرة كنت ألاحظ هندياً معيناً يجلس في المقهى حين ألتقي ببريجيت، وأنتى كنت ألقاه أحياناً في الطريق أمام البيت ولكنى لم أهتم بذلك قلت ربما هي مصادفة، من يهمه أن يراقبنا؟ وظللت أياماً بعدها أيضاً أحاول الاتصال بالأمير في الرقم الذي حصلت عليه من بريجيت، ولكن ليندا هي التي كانت ترد على باستمرار لتقول إن سموه غير موجود. ولم أفلح أيضاً في الاتصال بيوسف لأرى إن كان يعرف أخباراً عن الأمير، لم يكن موجوداً بدوره في أى وقت، وأخيراً ذهبت إلى المقهى، رغم أنى كنت أحاول تجنب اللقاء مرة أخرى بإيلين، رأيت برنار يجلس في ركنه المعتاد، وأمامه كوب البيرة^(٥٢).

يختصر السارد الزمن في هذا المقطع بواسطة بعض التعبيرات مثل «وتذكرت أنني في الفترة الأخيرة...»، «كنت ألقاه أحياناً...»، «وظللت أياماً...» مثل هذه التعبيرات كانت نقاط الارتكاز التي اعتمد عليها السارد في الانتقال من حدث إلى آخر ليختصر الأحداث، وليختار من بينها الأكثر ملاءمة لموضوعه، كما كانت كثرة الأفعال مؤشراً آخر على اختصار الزمن.

هذا المقطع الحكائي الذي يمثل التلخيص هو سرد عادي، لكن ماذا عن المونولوج الداخلي الذي يتذكر فيه

قليلاً وقالت: وهي أيضا لغة زوجي. خيل إلى أن صوتهما تغير قليلاً وهي تقول ذلك، وخيل إلى أيضاً أنى لاحظت نوعاً من الدهشة في وجه إبراهيم حين تكلمت عن زوجها، ولكنه واصل بلهجته العادية وزوجك أسباني أو من أمريكا اللاتينية؟

رنت في صوتها نبرة من التحدى لم أعرف سببها، وهي تخاطب إبراهيم: - لا من أسبانيا ولا من أمريكا اللاتينية هو أفريقي من قارتكم من غينيا الاستوائية. سأله إبراهيم: وهم يتكلمون الأسبانية هناك؟ وكنت أعرف أنه يسأل لمجرد أن يقول شيئاً. ولكن بريجيت ردت والتوتر يزداد في صوتها: أنت صحفي، ومن أفريقيا، ولا تعرف إن كانوا يتكلمون الأسبانية هناك أم لا؟

ثم تراجعت على الفور وقالت: أنا آسفة، لم أقصد ما قلت، هو بلد صغير على أى حال، ولم أقابل كثيراً من الناس يعرفون شيئاً عنه.

تدخلت في الحوار لكي أنقذ إبراهيم الذي احتقن وجهه وقلت: إذن حدثنا أنت عن هذا البلد، أعترف أنني أيضاً لا أعرف شيئاً عن غينيا الاستوائية: هل ذهبت إلى هناك؟ قطبت جبينها، وبدأ عليها التردد لحظة قصيرة ولكنها تغلبت على ذلك التردد بسرعة واندفعت تقول: كنت أنوى الذهاب، ولكنى طلقت قبل أن أذهب^(٥١).

يبدأ المشهد بتلخيص لحوار بالألمانية بين مولر وبريجيت. لا يفهم السارد منه إلا بضع جمل، يبدأ حوار بين أطراف ثلاثة: إبراهيم وبريجيت أولاً، ثم السارد بعد ذلك، ما يمكن ملاحظته هنا، وهو يمثل سمة عامة في كل حوارات الرواية، أن السارد لا ينقل الحوار فقط، بل ينقل أيضاً الانفعالات المصاحبة له، وهي انفعالات ظاهرة دون أن يحاول استبطان أسبابها، كذلك ينقل أيضاً إيقاع الحوار، مثلاً رد بريجيت على سؤال إبراهيم «أين تعلمت الأسبانية؟» لم يكن دفعة

السارد أحداثا كثيرة وقعت قبل ذلك؟ هل يصنف على أنه تلخيص؟ إنه من هذه الزاوية يحتوى على زمتين: الأول زمن داخلى للأحداث المتذكّرة، وقد يمتد أياما أو سنوات، والثانى زمن خارجى للحظة التذكّر نفسها ومداه داخل العمل الروائى فإذا نظر إلى محتوى المونولوج فهو تلخيص، وإذا نظر إلى إضاره الزمنى فهو وقفة أو مشهد تبعاً لتحديدات السارد انزمنية حول المونولوج نفسه.

ثالثا: الوقفة.

ثم عدنا نلزم الصمت، راحت تدخن، وتجمل عينيها بين مونر وإبراهيم المنهمكين فى الحوار ولاحظت أن التعبير الذى بدا فى وجهها فى آخر ذلك المؤتمر الصحفى مع ألفريد وإيسانيز مازال باقيا فى عينيها الوسعتين، كانت حدقتها الزرقاوان تتحركان بسرعة، وجفناها يختلجان باستمرار وهى تحاول أن تغلب على هذا بالاستغراق فى التدخين، وبسمة ثانية على شفيتها، واكتشفت وأنا أنظر إليها عن قرب لأول مرة أن ملامحها كبيرة إلى حد ما، كان أنفها طويلا وبارزا وفمها واسعا قليلا، ولكن كل شيء فى وجهها يبدو مع ذلك متناسقا وجميلا بجبهتها العريضة وشعرها الذهبى اللامع الكثيف الذى كان مفروقا فى منتصفه، وقد صنعت منه ضفيرة طويلة تلتف فى دائرة مستوية خلف رأسها، ويبرز تحتها عنقها الأبيض العالى، واكتشفت وأنا أتطلع إليها أن ابتسامتها لم تكن مفتعلة مع ذلك، بل إن وجهها باسم بطبيعته، وحاولت أن أعرف من أين يأتى هذا الإحساس، ولكن لم أستطع أن أحدد^(٥٢).

مثل هذا الوصف نادر فى الرواية، ولم يتكرر بعد ذلك فى عرض السارد لبقية الشخصيات. لاشك أن لبريجيت فى هذا المقام خصوصية، فهى التى بدأ الرواية بإعلان حبه لها، ثم عاد عن طريق ذاكرته إلى حكاية القصة منذ البداية، وهى التى ستحتل مع السارد أكبر مساحة فى الحكى. من ناحية أخرى، فمن البدهى أن إدراك السارد لجمال لبريجيت قد

أخذ مساحة زمنية أقل من وصفه لهذا الجمال، وإن كان يلاحظ على الوصف فى المقطع السابق أنه التبس بالحركة فى بعض جوانبه، والحركة لا تكون إلا فى زمن، من مثل «كانت حدقتها الزرقاوان تتحركان بسرعة وجفناها يختلجان»، «تحاول أن تغلب على هذا بالاستغراق فى التدخين».

آخر جوانب الزمن هو ما يتصل بالآزمنة المحيطة بالنص وهى:

- زمن القصة ١٩٨٢ يتصل بالسارد.

- زمن الكتابة ١٩٩٥ يتصل بالمؤلف.

- زمن القراءة ١٩٩٥... يتصل بالقارئ^(٥٣).

فكيف تتفاعل هذه الأزمنة الثلاثة فيما بينها وتؤثر على النص نفسه، إن أكثر الأزمنة تأثيرا هنا هو زمن القارئ، فهو الذى ينشط التفاعلات الأخرى، ويحدد طبيعة المنتج عنها، يليه فى التأثير زمن الكتابة، وهما معا يؤثران فى زمن القصة بشكل حيوى، ومجال التأثير الكبير هو القيم التى أراد المؤلف بثها من خلال النص، وهى قيم ارتبطت بالزمن وعبرت عنه، وقد أراد أن يبرز خسارة الحلم الاشتراكى، وهذا واضح منذ غلاف القصة حين وضع عليه أبياتا لمحمود درويش:

«خسرت حلما جميلا/ خسرت لسع الزنابق/ وكان ليلي طويلا/ على سياج الحدائق/ وما خسرت السبيل...».

وكذلك صورة حنظلة لرسام الكاريكاتير الفلسطينى المبدع ناجى العلى، بكل ما ترمز إليه، وحاول أيضا إبراز الكيفية التى تجلّى بها فقدان الأنظمة العربية استقلال قرارها وتبعيتها للغرب الذين هم ليسوا أصدقاء للعرب فى التحليل النهائى لفكر المؤلف. هذه القيم التى لم يشأ المؤلف إخفاءها فى ثايا العمل - بل ظهرت أحيانا على نحو مباشر - تقف أولا فى مواجهة القيم التى يعتنقها القارئ، فقد يقبلها قارئ قبولا حسنا إذا مثلت فكرة أو عبرت عن بعض جوانبه، وهو ما يفسر الاستحسان الكبير الذى قوبلت به فى أوساط اليسار المصرى، حتى إنها وصفت بالرواية «الكاملة الأوصاف»^(٥٤). وقد ترفض تماما إذا تعارض مجال القيم بين الرواية والقارئ وقد يقف منها آخر موقف اللامبالاة.

انتسعى في كل هذا إلى مرحلة ما قبل الرواية الجديدة «والكتابة عبر النوعية»، وغير ذلك من الأشكال المرتبطة بالمغامرات الأدبية الجديدة. وقد استطاع بهاء طاهر تطوير أساليب السرد التقليدي في بناء روايته في هذا الشكل المحكم الذي عرض البحث لجوانب منه. وبقدرته وسيطرته على هذه الأساليب، استطاع بهاء طاهر في (الحب في المنفى)، مثلما استطاع في رواياته الأخرى وقصصه القصيرة، أن يكون صوتاً مميزاً بين الروائيين العرب.

إن التفاعل في مجال القيم بين القارئ والنص يؤثر أيضاً على جوانب النص الجمالية، ونتيجة هذا التفاعل هي التي تحدد الكيفية التي يتلقى بها القارئ بقية الجوانب وشرح ذلك له مجاله الواسع في نظرية التلقى.

لم يلجأ بهاء طاهر، إذن، في (الحب في المنفى) إلى تقنيات الرواية الجديدة سواء في تفتيت الزمن أو في أسلوب السرد والعرض، أو البناء الوظائفى للمبنى الحكائى، بل

الهوامش:

- (١٦) رولان بارت: موت المؤلف «نقد وحقيقة» ترجمة: منفر عياشي، دار الأرض للنشر والخدمات الإعلامية، الرياض - السعودية، طبعة أولى: ١٤١٣هـ، ص ١٢.
- (١٧) المرجع السابق: ص ١٤.
- (١٨) المرجع نفسه: ص ١٦.
- (١٩) هذا جانب من الجوانب، ولا شك أن ما قدمته النبوية من إسهامات، وفلسفتها في النظر إلى الإبداع تجعل دور المؤلف مقحماً على العمل.
- (٢٠) فولفجانج كايزير: «من يحكى الرواية» من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص: ١١٣.
- (٢١) ترفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي من كتاب «طرائق تحليل السرد الأدبي»، ص ٦٤.
- (٢٢) المرجع السابق: ص ٦٥.
- (٢٣) المرجع نفسه: ص ٤٨.
- (٢٤) المرجع نفسه: ص ٤٨.
- (٢٥) المرجع نفسه: ص ٤٩.
- (٢٦) محمد مصطفى بدوى: كولردج دار المعارف. سلسلة نوايغ الفكر الغربى - القاهرة ١٩٥٨. يقول كولردج: «إننى أعتبر الخيال إذن إما أولياً أو ثانوياً، فالخيال الأولى هو فى رأى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكناً، وهو تكرر فى العقل المتناهى لسمية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق، أما الخيال الثانوى، فهو فى عرْفى صدى للخيال الأولى، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد، وحينما لا تمنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثال، إنه فى جوهره حيوى، بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لاحتيا فيها»، ص ١٥٦ - ١٥٧.
- (٢٧) فلا ديمير يروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية / ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر. كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ٥٦، طبعة أولى: ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م، ص ٧٦.

- (١) ليست هذه إشارة إلى حركة النقد الجديد فى فرنسا التى تزعمها رولان بارت.
- (٢) هذه القفزات النوعية التى حققها النقد لم تأت من خلال استقراء للرواية العربية، بل عن طريق الترجمة خاصة عن الفرنسية.
- (٣) لعل إدوار الخراط هو النموذج البارز لهذه القضية.
- (٤) نشرتها دار الهلال فى العدد ٥٥٩ من سلسلة روايات الهلال، يوليو ١٩٩٥.
- (٥) هذه المفاهيم عرض لها كمال أبو ديب فى كتابه فى الشعرية الذى كان يطمح من خلاله أن يقدم بناءً نقدياً متكاملًا لهذا المصطلح، لكن تركيز شواهد فى الشعر حصر مفاهيمه النقدية، وربما لو تعامل مع النصوص الروائية بمثل هذا التركيز الذى تعامل به مع نصوص أدونيس لاكتشف أن النص الروائى يقدم جمالياته من خلال تقنيات تختلف فى بعض أنحائها عن تقنيات الشعر، وهذا يؤدى إلى اتساع مفهوم الشعرية.
- (٦) فولفجانج كايزير: من يحكى الرواية، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الطبعة الأولى. الرباط ١٩٩٢، ص ١١٢.
- (٧) صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة - باريس طبعة أولى ١٩٩٠، ص: ١٤٧ وما بعدها.
- (٨) ترفيتان تودوروف «مقولات السرد الأدبي»، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٥٨.
- (٩) بهاء طاهر: الحب فى المنفى، ص ٥.
- (١٠) المصدر السابق: ص ٢٦.
- (١١) المصدر نفسه: ص ٥٧.
- (١٢) نفسه: ص ٤٨ - ٤٩.
- (١٣) ترفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامى سويدان، منشورات مركز الإنماء القومى، بيروت طبعة أولى: ١٩٨٦، ص ٧٧.
- (١٤) المرجع السابق: ص ٧٨.
- (١٥) المرجع السابق: ص ٨٢.

- راجع : روب جريه « غهرة » ترجمة: سمير عزت نصار. دار النشر للنشر والتوزيع عمان - الأردن، الطبعة الأولى ١٩٨٨، وانظر مثلاً ص ٢٣ التي تقدم نموذجاً للسارد في هذه الرواية.
- (٣٨) في الفصول الأولى يتحدث السارد عن أحد أبطال الرواية الذين تعاونوا مع الأمريكين.
- انظر ص ٤٧. رواية «مدن الملح» عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت لبنان، الطبعة الثانية ١٩٨٥ م.
- (٣٩) مثلاً: «عصفور من الشرق» توفيق الحكيم / قنديل أم هاشم: يحيى حتى / موسم الهجرة إلى الشمال: الطيب صالح.
- (٤٠) آلان روب جريه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر بدون تاريخ، ص ١٣٤.
- (٤١) نظرية المنهج الشكلي: الشكلاونيوس الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر، مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٢، ص ١٨.
- (٤٢) سعيد يقطين: تحليل الخطابات الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٩، ص ٧٠.
- (٤٣) نظرية المنهج الشكلي: ص ١٩٢.
- (٤٤) نحو رواية جديدة: ص ١٣٥.
- (٤٥) المرجع السابق: ص ١٣٦.
- (٤٦) ميشيل بوتور: «بحوث في الرواية الجديدة»، ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات، بيروت ١٩٧١، ص ١٠٢.
- (٤٧) ترفيثان تودوروف: «مقررات السرد الأدبي» من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٥٥.
- (٤٨) تحليل الخطابات الروائي، ص ٧٧.
- (٤٩) المرجع السابق: ص ٧٠.
- (٥٠) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص ١٠٣ وما بعدها.
- (٥١) المرجع السابق ص ٤٦ - ٤٧.
- (٥٢) المرجع نفسه، ص ١٩٤.
- (٥٣) المرجع نفسه: ص ٤٤ - ٤٥.
- (٥٤) تاريخ نشر الرواية.
- (٥٥) كان هذا عنوان مقال على الراعي في جريدة «الأهرام» في شهر أغسطس عن الرواية.

- (٢٨) رولان بارت: «التحليل السيميائي للسرد» من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص: ١٤.
- (٢٩) المرجع السابق: ص ١٤.
- (٣٠) نقلاً عن مقال «التحليل السيميائي للسرد» المرجع السابق من ص ١٤ إلى ص ١٩.
- (٣١) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص: ١١.
- (٣٢) المرجع السابق: ص ١١ - ١٢.
- (٣٣) عرض البحث لجانب من هذا الموضوع قل ذلك.
- (٣٤) راجع في هذا الموضوع المعقد، وفي تفصيل الحواسر الإحدى عشرة كتاب مدخل علم النفس، تأليف: لندال. دافيدوف. ترجمة: سيد الضواب / د. محمود عمر، دار ماكجروهيل للنشر، ودار المريخ، المملكة العربية السعودية، الرياض: ١٩٨٠ م ص ٢٤٥ وما بعدها.
- (٣٥) انظر على سبيل المثال المقطع الأول من رواية الصخب والعنف لوليم فوكنر الذي رواه حتى المعتوه. ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، ضعة ثالثة: ١٩٨٣ م كذلك فيلم «هورست حارب» الذي عرّض عام ١٩٩٥.
- (٣٦) المقطع الآتي يعبر بشكل عميق عن تأثير الحالة النفسية على سارد رباعيات الإسكندرية، وكيف رأى المدينة من خلال هذه الحالة «شوارع تسرع عائدة من أحواض السفن، وبيوتها المهلهلة النحرة ماثلة على جنبها، يتنفس بعضها في فم البعض الآخر، وشرفات مقفلة الأبواب تخرج بانفثان، وساء هرمات امتلاً شعرهن بدماء النق، وحيطان مقشورة تحنى سكرى إلى الشرق وإلى الغرب محرفة عن مركز جاذبيتها الحقيقية، شريط الدباب الأسود الذي يلصق نفسه بشقاء الأبطال وعيونهم يسبح رصة من الدباب الصيفي في كل مكان...» رباعيات الإسكندرية. جوستين - لورانس داريل، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر. ترجمة: سلمى النخراء الجبوسى، الضعة الأولى ١٩٦١، ص ٢٩.
- (٣٧) تجرى أحداث الرواية في مزرعة موز في أفريقيا، ويستغرق السارد معظم صفحات الرواية في وصف الأشياء والأحداث في مظهرها الخارجى المحايد دون أن يلتصق هذا الوصف بأى تأثير نفسى.



شخصيات غربية في روايات عربية

صلاح صالح*

و(اللاز) للطاهر وطار و(مسك الغزال) لحنان الشيخ. وتنفرد (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، بعزل مكان اللقاء بين الشخصيات العربية والغربية عن أوروبا والوطن العربي، وجميع البلدان الأخرى، وتقيمه على سفينة في البحر المتوسط، الذي يشكل مجالاً مكانياً مزدوجاً، وربما زمانياً مزدوجاً، للفصل واللقاء بين أوروبا والعرب. وكأن (السفينة) رغم واقعيته الحاملة إمكان التحقيق، في الحياة والتخييل الروائي، انعدام للمكان أو مكان مطلق، مزدحم بالرموز والدلالات.

ولا بد من الإشارة، في هذا السياق، إلى وجود روايات عربية كثيرة، يحضر فيها الغربيون بأعداد كبيرة ومتنوعة، كـ (نجمة أغسطس) المزدحمة بمجموعات العمل الروسية والسويدية، أو المجموعات الكبيرة من جنود المستعمرين، في الروايات التي تعرضت لمواضيع المجابهة معهم، وهذا ما لن يستدعي الوقوف والدراسة، لأن البحث معنى بالغربي، من

العلاقة بين الشرق والغرب، بين العرب وأوروبا، استأثرت بالمحاور الفاعلة لعدد كبير من الروايات العربية، منذ بدء عهد العرب بالرواية^(١)، ضمن شكلها الحالي، وليس عبر أشكال السرد القصصي ونوياتها المعروفة في الكتب التراثية كقصص القرآن، والقصص في كتب السير والتراجم والأدب والأخبار^(٢)، وحتى أيامنا المشرقة على نهايات القرن العشرين.

لقد توزعت الشخصيات الغربية في الروايات العربية، على اختلاف تواريخ صدورها، بين مكانين رئيسيين: الأول: أوروبا في الروايات التي دارت أحداثها في بلدان أوروبية (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، (الحى اللاتيني) لسهيل إدريس، (وموسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، (قصّة حب مجوسية) لعبد الرحمن منيف. والثاني: البلدان العربية أو الشرقية (سباق المسافات الطويلة) لعبد الرحمن منيف،

*جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

حيث هو شخصية روائية، لها فعلها الخاص وديناميتها الخاصة في صنع النسيج الروائي.

إن كثرة الروايات العربية المكتظة بمثل هذه الشخصيات، تجعل استقصاءها أمراً صعباً وعديم الفائدة، فالاستقصاء يقع خارج الحدود التي يستهدفها البحث، لانتساب الاستقصاء إلى حقول الفهرسة والإحصاء والتصانيف المعجمية، مع تأكيد عدم وجود ضير في أن تستفيد البحوث مما لدى هذه الحقول من وسائل الاستقصاء المعرفية، المكتسبة أحياناً ببعض الإيحاءات ذات الدلالة الخاصة كالإحصاء، ولكن ابتغاءها الحصري يثقل البحث بما لا يعنيه، وبما لا يعطيه عمقا خاصاً أو دلالة خاصة، لذلك، سأختار بعض الروايات، لتحدث عن بعض شخصياتها الغريبة، انطلاقاً من جملة أسس، محكومة مسبقاً بحدود اطلاعي أولاً، وبذاقتي الفردية، التي تنسب إلى هذه الروايات ولشخصياتها، ما تنسبه إليهم من قيم فنية وفكرية، ثانياً، دون أن يعنى وجود الذائقة الفردية وتدخلها في الاختيار تغييباً للعناصر الموضوعية المستعينة بالمنطق الدرسي والنقد، فالذائقة الشخصية بحد ذاتها مركب موضوعي، لا ينشأ، وربما يستحيل أن ينشأ، خارج الأثر الدرسية ومعايير النقد. والأسس هي:

١- مراعاة الجدة في تناول. لقد تناول الباحثون العرب والنقاد مسألة العلاقة مع الغرب في الرواية العربية بكثير من الاهتمام والاحتفاء الخاص، لما لهذه العلاقة من أوجه في تشكيل المنطقة العربية «سياسياً واقتصادياً وعسكرياً واجتماعياً وحضارياً»^(٣). لذلك، سأحاول الابتعاد عما تناولته الأبحاث الأخرى باستفاضة وتفصيل، مع الإشارة إلى قابلية الموضوعات والشخصيات التي تم بحثها واستعراضها إلى مزيد من البحث والتفصيل. ليس لأن الدراسات كانت قاصرة ومحدودة، بل لأن العمل الفني الجيد قابل لقراءات متعددة.

٢- تمتع النماذج بالسوية الفنية العالية. فالرواية غير الجيدة فنياً لا تستطيع أن تطرح أفكاراً ذات شأن، ولا تستطيع أيضاً أن تقدم شخصيات لها عمقها الخاص وغناها الخاص، وقابليتها بالتالي للبحث والتحليل، واستقراء الملامح ومحاولة

تعميمها على المساحة التي تشملها حرارة النموذج؛ فالعمل الفني الذي يعجز عن تحقيق الفنية المقنعة، يعجز بالضرورة عن تقديم الأفكار المقنعة، لأن مخاطبة الوعي بواسطة الفن أيسر من مخاطبته عبر الفكرة المجردة.

٣- توزع النماذج على عدد من البلدان العربية، لتجنب الخصوصية الإقليمية التي قد تتحكم في سيرورة هذه الرواية أو تلك.

٤- صدورها في العقود الأخيرة من هذا القرن، وهذا ما يعطي تناولها أهمية تتسبب إلى مجرد الجدة في تناول.

ما الذي تضيئه دراسة الشخصية؟

في دراسة الشخصية، يحسن التفريق بين دراستها من وجهة نظر الفلسفة وعلم النفس، ودراستها من وجهة نظر الفن، ولا نستطيع، لضيق المجال، أن نقف لدى الشخصية خارج المنظور الفني، بالرغم من كثرة التواشجات بين الفن والفلسفة.

الشخصية قبل كل شيء مقولة من مقولات القيمة، وهي تحقيق لغاية وجودية، أما الفرد فلا يفترض بالضرورة مثل هذه الغاية. وهي أيضاً رمز على التكامل الإنساني والقيم الدائمة، وهي شاملة إذ تستوعب الروح والنفس والجسم جميعاً^(٤).

إن نزع الصفة الفردية عن مفهوم الشخصية أهم ما يعطى دراسة الشخصية «فلسفياً وفنياً» قيمتها، فالشخصية إضافة إلى ماتم ذكره، مركب إنساني مجتمعي، يحكمه اتساق - ليس متجانساً بالضرورة - عضوي وبيئي وثقافي شامل، فتتضوى تحت العضوي الملامح الشكلية والنفسية والبنية الجسدية والجنس، وتتضوى تحت البيئي مجمل العناصر الجغرافية والتاريخية والانتماء القومي والعرق وما إلى ذلك، ويشمل «الثقافي» كل البنى التي ينطبق عليها مفهوم «ما فوق العضوي» في السلسلة التصاعدية التي استخدمها سبنسر شكلاً من أشكال تلخيص الوجود وتفسيره: «اللاعضوي، العضوي، مافوق العضوي»^(٥)، وبتعبير آخر: يشكل

«الثقافي» كامل كنلة القيم والمعارف والعادات والتقاليد والأعراف التي تطبع الشخصية بمقادير مختلفة.

الفرد عموماً ينزع خلال تجربة التشقيف إلى تبني الشخصية النموذجية التي ترسمها بيئته أو جماعته، ولذلك يمكننا تحليل الشخصية المتحققة في الواقع الموضوعي من الإشراف على مقدار كبير من العناصر المجتمعية والبيئية التي ينتمي إليها الفرد - الشخصية موضوع التحليل، ويمكننا أيضاً من الوقوف على مقادير كبيرة من عناصر العقلية الجماعية السائدة، وعلى ما يدعى «نفسية الجماهير». فكيف إذا تم تجاوز الشخصية في الواقع الموضوعي إلى الشخصية في الفن؟ إن أي فنان سواء كان روائياً أو غير روائي، ومهما كان شأنه التقني والمعرفي، يحاول أثناء رسم شخصيته أن يحشد عبرها أكبر كمية ممكنة من القيم والعناصر والملاحم النفسية والسلوكية التي يراها متحدرة إلى الفرد من المجتمع، لتصبح الشخصية بالتالي نافذة يمكن الإطلال منها على مساحات واسعة من الواقع الحيائي، ويمكن أن تكون أيضاً مسبراً يساعدنا في تعرف التراكم الرأسي لمجمل القضايا الأخرى التي يضيق عنها المسح الأفقي.

وحتى في الأحوال التي يتعمد فيها الفنان - الروائي خصوصاً - أن يسرف في تقديم ملامح شديدة الخصوصية والفردية عبر شخصيته، فإن هذه الشخصية أيضاً تتمتع بصلاحيّة استخدامها لرصد ماحولها، لأن من غير الممكن - فنياً وواقعياً - وحتى في حالة الافتراض النظري، أن تتقدم مقطوعة ومعزولة عما حولها، لأن مقادير كبيرة من «ثقافية» الفنان وخبراته الحياتية العامة وتقنيته الخاصة، ومقادير كبيرة أيضاً من «لاوعيه» تنتمي إلى عناصر مجتمعية وثقافية عامة تشاركه في امتلاكها ومعايشتها أعداد أخرى - لا محدودة - خضع تكوينها النفسي والحياتي والثقافي لمؤثرات مماثلة.

ومن جانب آخر، نجد أن الفنان لا يستطيع تقديمها معزولة ومتمايزة، ما لم يشر إلى نقاط تمايزها، فلا يمكن تقديم التمايز خارج الإطار الذي يميز عنه، وإلا فقد سبب اعتباره متمائزاً. إن الخاص صالح للدلالة على العام بوسائل مختلفة.

الشخصية على هذا الأساس تتجاوز الفرد وتتضمنه في وقت واحد. إنها «التحقق الذي يتم داخل الفرد لفكرته»^(٦)، ومن الطبيعي أن تتشكل الفكرة - الفردية أو العامة - من عدد كبير من الأفكار الجزئية التي تتقاسمها الجماعة التي ينتمي إليها الفرد، بأنصبة متفاوتة. إننا حين نتحدث عن الشخصية، فمن المهم أن :

ندركها على أنها كل وليست جزءاً، بل ولا يمكن أن تكون جزءاً في لحظة من اللحظات، وهي لا يمكن أن تكون جزءاً بالنسبة للمجتمع، أو بالنسبة لأي كل عام، إنها تمثل أعلى مكان في سلم القيم، غير أن قيمتها العليا تفترض مضمونها كافياً يتجاوزها^(٧).

وفيما يتعلق بخصوصية الرواية، فإن الشخصية فيها، تشكل بؤرة مركزية، لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها؛ فالرواية من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً بالشخصية، لا يعادلها في ذلك سوى المسرحية التي سبقت الرواية في الظهور بقرون عدة، وبقيت حتى بدايات الفن الروائي في اكتساب النضج والانتشار، تستأثر بتقديم الشخصيات، وبقيت تنوع وتجدد في أساليب تقديمها إلى أن أصبح إتقان رسم الشخصية معياراً رئيساً، إن لم يكن وحيداً، لقياس جودة المسرحية وعاملاً في نجاحها وانتشارها، ولا أدل على ذلك من التذكير بشخصيات شكسبير العظيمة في مسرحياته العظيمة مثل (هاملت) و(مكبث) و(عطيل). ولكن المرونة الكبيرة للرواية من حيث هي جنس أدبي، والحرية التي يمتلكها الروائي في تشكيل عوالمه ورسم شخصياته، جعلتا «الشخصية الأدبية» أكثر اقتراناً بالرواية من المسرحية، فالرواية جنس أدبي يلتهم كل ما يقدم إليه^(٨)، وهذا ما يتيح للروائي بذل كل ما يريد من جهود، واستثمار كل ما يشاء من وسائل ثقافية وتقنية، تمكنه من بعض التفوق في رسم شخصيته، بينما تضيق الشخصية المسرحية غالباً ضمن زحمة عناصر الفرجة التي تزحم العمل المسرحي. ولذلك، امتلأت الثقافة الإنسانية بشخصيات روائية عظيمة، يمكن أن يكون كل منها تكثيفاً وتقديماً محسوساً، واختزالاً لعدد كبير من الأفكار والمفاهيم والقيم والمواقف

وغير ذلك، مثل راسكولنيكوف في (الجريمة والعقاب)، وديمترى وايفان واليوشا في (الإخوة كارامازوف) وأنا كارنينا وناتاشا روستوف وبيزوخوف في (الحرب والسلام)، وأبلوموف في الرواية التي تحمل الاسم نفسه، و(الأب جوريو) لبلزاك، «وايما بوفاري» لفلوير، وغيرهم وغيرهم.

وباختصار، فإن دراسة الشخصية الروائية من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة العالم الذي تتناوله الرواية عبر مستويين:

الأول: فني جمالي، حيث يدخل رسم الشخصية في صلب ما يعطى الرواية قيمتها الفكرية والجمالية. وبلغ من عناية الروائيين بالشخصية الروائية أنها اعتمدت أساساً لتصنيف بعض الأنماط الروائية، فعرف الاصطلاح الأدبي «رواية الشخصيات» التي كرس فيها الروائيون كل براعتهم وخبراتهم المعرفية لتقديم شخصيات تمتلك قابلية الخلود والانضمام إلى ما يشكل ثقافة الإنسان. لقد كان الروائيون فيما ترى فرجينيا وولف «يشعرون أن في الشخصية دائماً شيئاً شيقاً»^(٩)، وفي هذا الإطار، يوحد هنري جيمس بين الشخصية والأحداث التي لاتصير الرواية رواية دونها، «فما الشخصية سوى تمثيل للأحداث، وما الحدث سوى تمثيل للشخصية»^(١٠).

وتذهب فرجينيا وولف إلى أبعد من ذلك إذ تعتقد أن: جميع الروايات تعالج الشخصية. وأن الشكل الروائي - هذا الشكل الأخرق - كثير الكلام، غير الدرامي، الثرى المرن الحى إلى هذا الحد - قد خلق من أجل التعبير عن الشخصية، وليس للتبشير بالعقائد أو التغنى بأمجاد الإمبراطورية البريطانية^(١١).

والثاني: فكري معرفي، وقد تقدمت الإشارة إليه عبر انتفاء الفردية عن مفهوم الشخصية، واعتبارها نافذة للإطلالة على البنى التجارية في القطاع الاجتماعي الإنساني الذي تشمله الإطلالة، ومسبها يمكننا من تعرف التراكيب الرأسى في القطاع نفسه.

الروايات العربية التي تتناول شخصيات غريبة، تقول هذه الشخصيات نظرتنا إلى نظرة الغرب إلينا بشكل رئيسي، وليس

النظرة الغربية إلى الشرق بشكل موضوعي، فذلك ما يحاوله الغربيون الذين يمكن أن يتناولوا الشرق العربي في أعمالهم (رباعية الإسكندرية) لداريل، (الغريب) لكامو، (جنة على نهر العاصي) لموريس باريس، على سبيل المثال. كما أن الروايات العربية تتضمن شيئاً كبيراً من الموضوعية في معاينة نظرتنا إلى الغرب، ويجب أن نثبت لها محاولاتها الجادة في توخي الموضوعية، ومقاربة الحقائق التاريخية، والامتناع عن مخالفة الواقع الموضوعي وعدم تحميله ما لا يحتمل، ولجوء بعضها إلى استثمار الوثائق - مثل (سباق المسافات الطويلة) - أثناء تناول هذا الموضوع، خاصة أن بعض كتاب الروايات يمتلكون ثقافة مميزة في العمق والشمول، في الجانب السياسي خصوصاً، على خلاف ما وجدناه لدى معظم الروايات الصادرة في النصف الأول من القرن، مثل (عصفور من الشرق) التي حاولت تقديم ما تتمنى أن تكون عليه نظرة الغرب إلينا، بدلاً من محاولة الاقتراب الموضوعي من هذه النظرة.

وبسبب ضخامة المادة، وتوخياً لتجنب التكرار، سأحاول الإشارة إلى الشخصيات الغربية بإيجاز، مكتفياً بتحليل شخصية «بيتر ماكدونالد» في (سباق المسافات الطويلة) لجملعة اعتبارات تلخص في أهمية ما تتناوله الرواية في المرحلة التاريخية والمكان، وفي ملامحها الفنية المميزة، وفي تشعب القضايا السياسية والفكرية والحضارية التي تتناولها الرواية بغزارة وعمق.

أ - سوزان في (مسك الغزال)^(١٢)

أهم ما في (مسك الغزال) التي كتبتها حنان الشيخ، أنها تتناول العالم من خلال أربع شخصيات نسائية (سها ونور وسوزان وتمر)، تنقسم الأحداث وعناوين الفصول، وقد أدى رسم هذه الشخصيات النسائية بيد «امرأة» إلى إعطائها مقادير إضافية من الصديق الفني، والحرارة الخاصة التي يمكن أن تنشأ عن المشاركة في الانتماء إلى «الجنس الأنثوي»، مع الإشارة إلى وجود شخصيات نسائية في الأدب العالمي، طافحة بما سميت «صدقا فنيا وحرارة» كايما بوفاري وأنا كارنينا، أبدعها كتاب ذكور.

«سوزان» في الرواية هي الشخصية الثالثة في ترتيب عناوين الفصول، والثانية في استئثارها بالعدد الأكبر من الصفحات، وهي أمريكية قدمت مع زوجها العامل في دولة بترولية عربية، ترمى الكاتبة من عدم تسميتها إلى اعتبارها نمطا لجميع الدول البترولية الأخرى. وتقيم سوزان علاقة ولة جنسى «بمعاد العربي، المتزوج والموظف المهم، ويصل وله سوزان بمعاد إلى درجة طلب الانفصال عن زوجها «الأمريكي» لتصير زوجة لمعاد، حتى لو كانت زوجة ثانية، لكن معاذاً يصاب بمرض جنسى، انتقل إليه من «سيريلانكا»، ونقله إلى زوجته، ومنها إلى جنينها الذي صار طفلها الرضيع، فكان من الطبيعي بعد ذلك أن تقلع عن فكرة الزواج.

مما يمكن أن يؤخذ على الرواية، غرقها في المسائل الجنسية، كأن بطلاتها الأربع لا شأن لهن خارج التفكير بنصفهن الأدنى، وربما كان ذلك الفرق متعمداً تريده الكاتبة ناتجا للكبث التاريخي والجو الحريمي المغلق وعزل المرأة عن ميادين العمل، بالنسبة إلى الخليجيات، لكن حمى الجنس تنتقل إلى سها «اللبنانية» وإلى سوزان «الأمريكية».

وبالنسبة إلى سوزان، استطاعت الكاتبة أن تقدمها كأنثى مطلقة، أكثر مما استطاعت تقديمها أنثى أمريكية، أو زوجة رجل أعمال أمريكي في الخليج. وفي هذا الخصوص، يجب أن يسجل للكاتبة براعتها في تقديم شخصية من لحم ودم، تزحمها الهموم الحياتية حتى التخممة أحيانا، ولا تستطيع أن تخرج من أزمتها الناشئة عن انزوائها في منزلها، المنزوي في مدينة منزوية في دولة منزوية تحرم على النساء اختلاطهن بالرجال، إلا عبر إسرافها في ممارسة الجنس مع معاد، وسوزان «الأمريكية» تبدو في الرواية مختلفة عن «الأوروبيات» اللواتي لا يستطعن إخفاء استعلائهن على سواهن إلا في حالات نادرة، فهي عملية «براجماتية» تحاول إتقان الاندماج في محيطها الطارئ، ويبلغ بها اندماجها حد الذهاب إلى إحدى اللواتي يمارسن السحر والشعوذة، من بنات البلد، في سبيل استعادة معاد الذي بدا منصرفا عنها، ولم يكن أمامها إلا الإيمان بفعالية «الوصفة السحرية»، فقد عاد إليها معاد

شديد الوله، محمومًا بالرغبة فيها، إلى درجة أنه لم يستطع انتظارها لفراغها من إعداد القهوة، فاضطرا إلى ممارسة اللعبة الجنسية واقفين في المطبخ (١٣).

ما يمنع العلاقة بين سوزان ومعاد من اعتبارها علاقة حب، أمران: الأول: أنها رأت في معاد فحولة خاما فائضة عن حدودها المألوفة في محيطها الغربي، ومن «العملي» والمفيد له ولها، استغلالها وامتصاص غزارتها الفائضة عن حاجة زوجها الشرعية «بنت البلد»، كأن امتصاص فائض الفحولة عنوان مبطن، أو تصوير بلاغى مضمّر أيضا، لامتناس الفائض البترولي العربي الزائد عن حاجة البلد. والثاني: طموحها الفردي لتكوين ثروة خاصة بها لا يشاركها فيها حتى زوجها، فقد أغرقها معاد بالهدايا، لكنها في محصلتها النهائية كانت دون تصوراتها المستثارة بأحلام قادمة من (ألف ليلة وليلة).

في آخر المطاف، يصاب معاد بالزهرى، نتيجة شرهه الجنسي، واختياره الجهة الخاطئة «سيريلانكا - الشرق» لاستثمار فائضه الذكوري، فلقد ذهب إلى أوروبا بصحبة سوزان، وهناك عاشر مومسات كثيرات، لكن أية منهن لم تنقل إليه أمراضا. لقد انتقل المرض إلى البلد «المتخلف» من بلد آخر «متخلف» أو أكثر تخلفا، كأن من مقاصد الرواية أن تقول: الغربيون ينهبون خيرات البلد ويمتصونها إلى آخر قطرة، لكنهم لا يدمرونها أو يجهزون عليها، إنهم يقدمون السبب والعلة المحرصة، ويتركون سواهم ينجز فعل التدمير، مثلما فعلت سوزان بالاشتراك مع «المشعوذة، بنت البلد» وبلاشتراك مع سذاجة الزوجة، وبلاشتراك مع تكوين معاد الفردي والاجتماعي، لتشكيل أئونه الذكوري، وعندما جرب استثمار «فائضه» بمعزل عن سوزان، «الغريبة عموما» والأمريكية خصوصا، أصابه العجز والمرض والانهايار.

ب - الضابط الفرنسي في (اللاز) (١٤)

تنضم (اللاز) الطاهر وطار إلى الروايات التي تنزع إلى هجاء الغرب بواسطة تأنيثه (١٥)، إذا تم عزل شذوذ الضابط الجنسي السلبى عن مدلولاته ومحاميله الأخرى، فمما ينفي

عن الضابط مطلقية شذوذه السالب، تحوله من أنثى فى السرير إلى جلاد متوحش يتلذذ بتعذيب ضحاياه أثناء التحقيق مع الثوار وأثناء الانتقام من الفلاحين الجزائريين. الكاتب لا ينفى الشذوذ وفقدان الذكورة عن الضابط، مقابل حقنها فائضة فى اللاز، فالضابط يؤكد ما يماشى تخته عندما يضرب من يعطوش أن يضاجع خالته^(١٦) ليستمتع بمرأى المضاجعة، ومضاجعة المحرمات تحديدا. لكن الضابط يحصر تعامله الجنسي مع الجزائريين، فعندما يهرب اللاز يضرب من يعطوش أن يحل محله فى السرير، مع أنه يستطيع إيجاد فرنسي يمارس الشذوذ معكوسا ليقوم بمهمة الجزائريين. وهذا ما يشير إلى إمكان اعتبار العلاقة بين الضابط واللاز علاقة استغلالية امتصاصية فالضابط يسمى شذوذه «مرضا»^(١٧)، ويعتبر مهمة اللاز فى سريره علاجاً، وسواء اعتبر الكاتب بلسان الضابط العلاقة الشاذة مرضاً وعلاجاً، بالمفهوم المحدد للمرض والعلاج، أو امتد بظرفى العلاقة إلى مطلقتهما: الضابط إلى المستعمر الفرنسي، واللاز إلى المستعمر الجزائري، فإن العلاقة تظل فى إطار الاستغلال الامتصاصي، بكل بشاعته وقبحه، فلا يكتفى المستعمر بأخذ كل شيء من البلد المنهوب، بل يريد - ويرى هذا من حقه - أن يمثل لأكثر رغباته شذوذاً وابتعاداً عن أشكال الاستغلال والاستلاب المعهودة فى التاريخ الاستعماري.

من الممكن أن يضاف، بخصوص شخصية الضابط الفرنسي أيضاً، أن الكاتب، ربما عمد إلى تقديم مفهوم - مستحدث جزائرياً - للرجولة التى تفتقر عن الذكورة دون أن تتضمنها بالضرورة، بل يمكن أن تناقضها، فالضابط رغم تخته يقوم بما يراه واجبه على أكمل وجه، بل يقوم بأكثر الأدوار تعارضاً مع أنوثته النامية: «التعذيب الوحشى للرجال حتى الموت»، فالرجولة لا ترتبط بفرط الذكورة، إنها يجب أن تتضمن كثيراً من العناصر التى يحملها الضابط، رغم بشاعة الدور الذى يؤديه باتجاه الجزائريين كإتقان العمل، والتفانى فى أدائه دقيقاً وكاملاً، ودون أن تعوقه الرغبات، إضافة إلى إمكان اعتبار تزلفه إلى «الحثالة الجزائرية» من خلال مخاطبة الرغائب الدنيا، سبيلاً للخيانة، مع حرص الكاتب على دمج

فكرة الخيانة بالقذارة والشذوذ، فارتبط التحول الإيجابي للاز بتحرره من سرير الضابط.

لقد كان الجنود الفرنسيون يفتصبون النساء الجزائريات، باعتبارهن إمكاناً للاستغلال والنهب، وإذا احتاج أحدهم للاغتصاب السلبي المعكوس كالضابط فى (اللاز)، فلا تختلف جوهرية الصورة. وكذلك، لابد من الإشارة إلى أن رسم شخصية الضابط بالشكل الذى رسمت فيه، اتهام للحضارة الأوروبية فى مرحلتها الاستعمارية بالتناقض المريع، وافتقاد هويتها الإنسانية، واعتبارها حضارة «مختلة» تدعى الإنسانية المفرطة فى النعومة، وتنسب لنفسها احتكار دعاوى المحبة والسلام، وتحضير الشعوب المتخلفة، وترتكب بحق هذه الشعوب أبشع أشكال الإبادة الجماعية المنهجية، لتظل آخر المطاف حضارة الغاية التى تبرر الوسيلة.

ج - كريستوفر كولومبس فى (متاهة الأعراب فى ناطحات السراب)^(١٨)

هذه الرواية المفعمة بما يسمونه «الكوميديا السوداء» استطاعت تحطيم الأنماط السردية المألوفة فى الرواية العربية بنجاح كبير واستطاعت أن تفعل ذلك فى رسم الشخصيات.

إن مفهوم الشخصية التقليدى يتلاشى بمقدار ما يتركز على فكرة الاستقلال الجوهري، أى الاستقلال عن نسيج التشابه، فكل ما يتضمن تلك الشخصية (الكنى والأسماء) قد وجدت، عرضة للتغير وعرضة لتعاني تحولات غريبة^(١٩).

فكريستوفر كولومبس أميركى فقط، هبط بالمظلة لاستكشاف بحيرات السراب المجهولة التى كان اكتشافها وقفا على الأقمار الصناعية الأمريكية، ويتفانى فى أداء مهمته لدرجة تعريض حياته للخطر، إذ يصعد المثذنة ويفطس فى بحيرة السراب القريبة للتثبت من حقيقتها، معرضاً لجمجمته للتحطم. ويتتالى صنع المعجزات على يديه ويذى جماعته، ابتداء من استغلال السراب فى أغراض صناعية عجائبية، مغلفة بالسرية والكتمان، وانتهاء بعزل زعماء القبائل عن قبائلهم وتحويلهم إلى أبطال خرافيين، يتناسلون كآلهة فى الخرافة وفى الواقع الموضوعى.

تشكيل المادة الروائية ومحورية الحدث. وهذا ما أدى إلى جعل شخصية ماكدونالد أكثر قابلية للإحاطة الدراسية، فقد استطاع الكاتب لأسباب كثيرة يتعلق أبسطها بالفارق الحجمي بين الروائيتين أن يقبض على ماكدونالد بشكل أكثر ضبطاً وإتقاناً، ويستطيع القارئ والدارس أيضاً أن «يمسكها» بشكل أفضل.

هـ - نيكولا في (فساد الأمكنة) (٢١)

لقد أحيطت شخصية نيكولا في هذه الرواية بإشارات كثيرة عكست براعة رسمها، وبراعة اختيارها، ونشرت عدداً من المناخات والتساؤلات والإحالات، وجدت في تعددية القراءة وتعددية الفهم ما أعطى الرواية والشخصية موقعا فريداً في خارطة الرواية العربية.

إن ما عهدناه لدى معظم الروائيين العرب، من إخضاع شخصياتهم الروائية لمقادير كبيرة من التتميط والترميز، يجعل الخروج عن هذه النسقية موسوماً بعناصر إيجابية ولافتة، لأن ذلك يسهم في تقديم شخصية تنبض بالحياة، بدلاً من التحنط في تابوت النمط، والتغلف بالشعارات والإيديولوجيا، ولأن ذلك يسهم في «نزع الألفة» (٢٢) الذي يعتبره الشكلاونيون الروس وسماً ومعطى جوهرياً في الفن، فنيكولا شخصية أوروبية، ليست مألوفة في الرواية العربية، وربما ليست مألوفة في الحياة أيضاً. وهذا لا يعني أن نقص ألفتها يؤدي إلى إغراقها في اللاواقعية والشطط الخيالي، لأن ما يحدث على الورق في (فساد الأمكنة)، قد يكون أكثر واقعية وقابلية للتحقق الموضوعي مما يحدث في الواقع الموضوعي ذاته. وإثبات واقعيته بالمعنى الفني الشائع لا الحصري، لا يسعى إلى إضفاء القيمة عليها، بل يبتغي إثبات الفرق بين «نقص الألفة» من جانب والخيالي والسحري من جانب آخر.

وصبرى موسى لم يكتف بجعل نيكولا يخرق رتبة النمط وفتور النموذج، بل جعله حالة قابلة للوقوف مقابل «النمط»، كأن الوقوف المقابل للنمط، نمط من نوع آخر مستحدث. وفي هذا المفصل الدقيق القائم بين النمط ونقيضه، بين النمط وتجاوزه، ينشأ تماثل ذهني بين فكرة النمط وتهشيمها، فيصبح التهشيم جزءاً من الفكرة المناقضة

وكريستوفر كولومبس كائن تجريدي بلا ملامح، واسمه يتغير باستمرار، فمرة يكون كريستوف، ومرة مستر كريستوفر، ومرة مستر كولومب، ومرة كريستوفر... إلخ. وهذه التغيرات الشكلية الطفيفة التي حرص الكاتب على تعمدتها بإتقان فني زاهر بالدلالة، تظل متمحورة حول الخيط الجوهري الذي ينتظم هذا الكائن الأمريكي المجرد، الذي لا يغيب عنه انحدره من عائلة المستكشفين الأوروبيين الأوائل، الذين افتتحوا العصر الاستعماري على مصاريعه كلها، رغم كل ما قدموه لحضارتهم، وللحضارة الإنسانية أيضاً، من اكتشافات وإنجازات على صعد مختلفة.

لاحتل هذه الشخصية مساحة كبيرة من الرواية، وقد حرص الكاتب - كما سبقت الإشارة - على تجريدها، حتى من ديمومة اسمها، وهذا يشي بحرصه على تنميطها وإخراجها من فرديتها وحياتها الإنسانية، وجعلها اختزالاً وتكثيفاً للملايين الغازين والمستعمرين القادمين تحت راية الاستكشاف العلمي وتحضير مناطق التخلف.

د. هاملتون في (مدن الملح) (٢٠)

يمكن اعتبار هاملتون في خماسية عبد الرحمن منيف المشهورة تطويراً وامتداداً «أكثر عقلنة، وأكثر تنوعاً وغنى» لشخصية بيتر ماكدونالد في (سباق المسافات الطويلة)، فهما إنجليزيان يقومان بمهمتهما في بلد نفطي، وهما يملكان لتنفيذ المهمتين إمكانات كبيرة وصلاحيات كبيرة، رغم انتسابهما إلى مرحلتين تاريخيتين مختلفتين، وسيرورة الأحداث الروائية ضمن بلدين شرقيين مختلفين.

لكن ما يمنع التفصيل في الحديث عن شخصية هاملتون في (مدن الملح)، بدلاً من ماكدونالد في (سباق المسافات الطويلة) أمران: الأول: ضخامة المادة الروائية في (مدن الملح) وبالتالي احتياج ملاحقة الشخصية واستقصاء ملامحها إلى عدد كبير من الصفحات. والثاني: استئثار ماكدونالد بمحورية الأحداث في (سباق المسافات الطويلة) مقابل وجود هاملتون في (مدن الملح) مرافقاً بعدد كبير من الشخصيات التي تتفوق عليه في براعة رسمها الفني واستئثارها بأنصبة أكبر في

للمنمط، ونفيا لمطلقيتها في الوقت نفسه، فالجزء هنا ليس كلية الفكرة ولكنه مستغرق فيها ويتجاوزها، والفكرة أيضا تشمل الجزء ولا تقتصر عليه.

نبتدى فرادة نيكولا بجنسيته الروسية، فلم تقم بين العرب وروسيا القيصرية علاقات استعمارية كذلك التي قامت مع الغرب الأوروبي. وفي اختيار هذه الجنسية يكمن قدر كبير من رسم نيكولا بعناصر الفرادة والتفوق الفني، ومفارقة النماذج السائدة من الأبطال الغربيين المعهودين في الروايات الأخرى. لقد جعله الكاتب روسيا غادر وطنه خلال أحداث الثورة البلشفية لتحقيق عدد من الغايات الفنية والفكرية يلخصها انعدام العلاقة الاستعمارية بين روسيا والمنطقة العربية، وجعله مهاجرا شبه هارب من النظام الاشتراكي الجديد، لينفى عنه الصفة الإيديولوجية السياسية التي كانت، وربما مازالت، تثير تحفظات أناس المنطقة العربية، وخصوصا فيما يتعلق بربط فكرة الاشتراكية «الشيوعية» بفكرة الإلحاد ومعاداة الدين.

لذلك، لم يأت نيكولا مبشرا مسيحيا، ولا مبشرا شيوعيا، ولم يأت مستعمرا ناهيا، لقد كان ضائعا، وجاء إلى إحدى مآهات الصحراء إمعانا في المزيد من الضياع.

ابتدأت مأساة نيكولا بخروجه من وطنه، وصارت كل الأمكنة بعدئذ فاسدة، يفسدها النهب وتفسدها الخيانة، وتفسدها السلطات الغاشمة والبشر، وكل شيء. وعبر تراكم الفساد كان نيكولا يمعن في الضياع من جانب، ويمعن في المبالغة في تطهير نفسه متسقا مع تنامي الطهر الذي وجده في الصحراء من جانب آخر.

لا يهمننا في إطار هذا البحث جوانب نيكولا الإيجابية كلها، فما ليس فيه من عناصر الشخصيات الأوروبية المعهودة، أي انتفاء علاقته الاستعمارية الاستغلالية مع سكان المنطقة، ومحاولته الصادقة في اعتبار تلك الزاوية الجنوبية الشرقية من الصحراء المصرية وطنا حقيقيا «يوشك أن ينتمى إليه»^(٢٣) هو المهم والأجدر بالإشارة. فقد استطاع نيكولا أن ينفي عن الأوروبيين في المنطقة العربية مطلقية وجودهم السلبي العدواني الرامي إلى مجرد النهب واستغلال المنطقة.

لقد ظهرت (فساد الأمكنة) في الفترة التي تلت طرد الخبراء السوفييت من مصر، ولا أستطيع أن أجزم باعتبار الرواية نوعا من التحية المتواضعة لهؤلاء الخبراء، لأن نيكولا الروسي يحمل الكثير من ملامح «الخبير السوفييتي» الذي عرفته مصر ودول عربية أخرى، على أصعدة مختلفة «نفسيا وسلوكيا واجتماعيا ومهنيا». إضافة إلى منطق التعامل مع المنطقة وسكانها، وافتراق ذلك عن منطق الغربيين الآخرين. إن فرادة شخصية نيكولا، وظهور الرواية في الفترة المشار إليها يجعلان الربط بين نيكولا والخبراء السوفييت أمرا مقبولا وممكنا، ومرجحا أيضا.

و- بيتر ماكدونالد في (سباق المسافات الطويلة)^(٢٤)

مما يميز هذه الرواية، على غرار (فساد الأمكنة) انغزالها حول شخصية محورية غريبة، فالشخصيات الغريبة الأخرى في الروايات الأخرى، كانت تدور في فلك الشخصيات الأساسية التي كان لها نصيب يكبر أو يصغر في الاستئثار بمحورية الحدث. أما بيتر ماكدونالد فقد كان «كل شيء» في الرواية؛ الأحداث تنفزل حوله، والأمكنة ترسمها عيناه، والزمن الروائي ينتقل ويتشكل وفق انتقالاته، ووفق المحطات الحياتية التي يعيشها أو التاريخية التي يعيها، والأشخاص والمجموعات البشرية الأخرى والشرق والطقس وأوروبا وأمريكا، كل ذلك ترسمه الرواية منعكسا في وعيه ومزاجه.

الأمكنة الروائية مذكورة بأسمائها المعروفة «لندن، بيروت، زيوريخ...»، باستثناء البلد الشرقي الذي تدور فيه معظم الأحداث، ولكن الإشارات تقود القارئ إلى إيران، ابتداء من تسميات الشخصيات: «رضا صفراوى عباس، شيرين، ميرزا، أشرف آية الله»، وانتهاء بطبيعة المرحلة التاريخية المقصودة بالمعينة، وهي المرحلة التمهيدية لواحد من الانقلابات العسكرية في التاريخ المعاصر، لا يحددها الكاتب بإطارها الزمني المحدد، ولكن طابعها العام يتلخص في المحاولات الإنجليزية التقليدية للمحافظة على الامتيازات - النفطية خصوصا - التي فرضتها بريطانيا العظمى أيام عزها الاستعماري، على مختلف المستعمرات، والدأب الأمريكي الرامي إلى إزاحتها والحلول محلها. مع تأكيد أن ما ينطبق

على «البلد الشرقى» المحدد بإطار الرواية يمكن أن ينطبق على بلدان عربية وإسلامية كثيرة. ومن هنا، يكتسب التحدث عنها أهمية إضافية.

هناك «فرق بين الرواية التاريخية والرواية التي تؤرخ» (٢٥)، وهذه الرواية من النوع الذي يؤرخ لهذه المرحلة الدقيقة الممتدة على عدد كبير من البلدان، ويستغرقها عدد من العقود التي تلت منتصف القرن. وعنوانها يشي إلى درجة كبيرة بمضمونها وسيرورتها الخيطية المزدوجة زمانيا ومكانيا، فالزمن فيها وإن تجلّى مرتدا في بعض الارتجاجات المتدفقة في تداعيات البطل، فإنه يسير إلى الأمام. والتحرك في الأمكنة يبدأ من لندن وينتهي في حدود البلد الذي ينتهى فيه السباق.

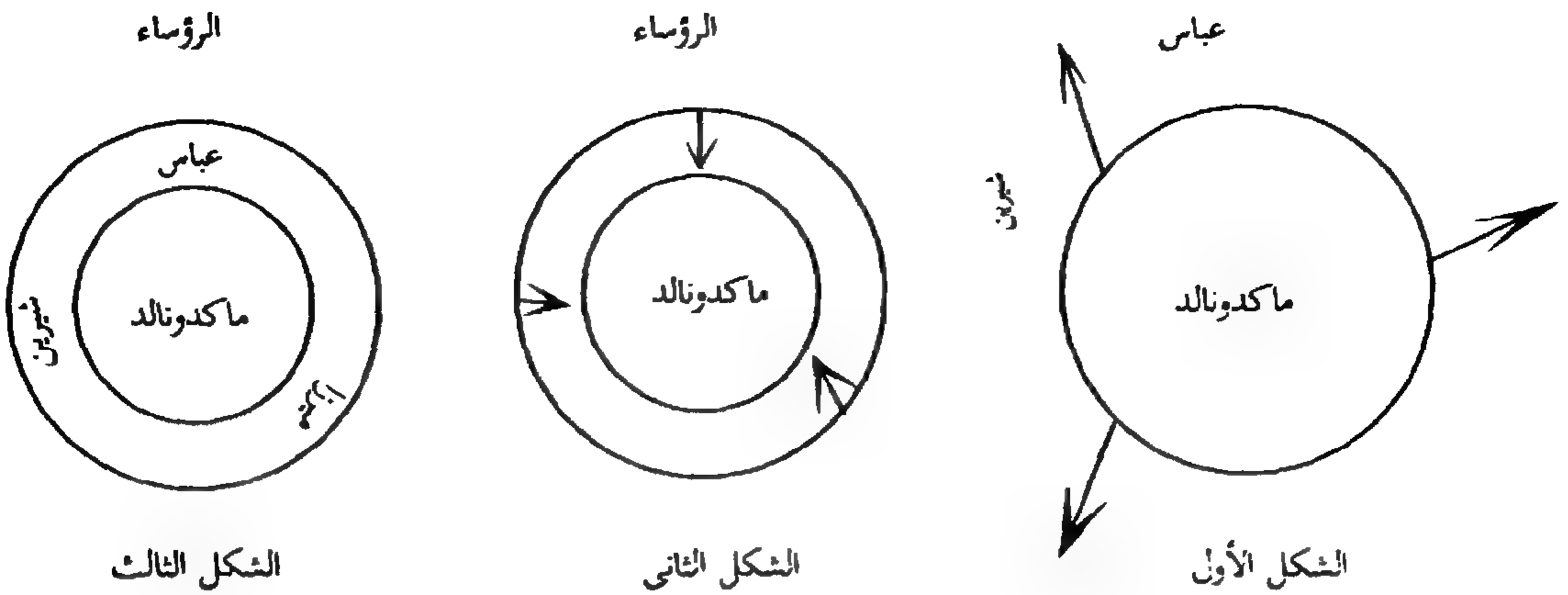
وسباق المسافات الطويلة بين الدول الاستعمارية لا تختلف تقنيته عن تقنية السباقات الطويلة التي يجريها العداءون، فالعداء المرشح للفوز يعدو ببطء في بداية المسافة لكيلا يستهلك قواه دفعة واحدة، لكنه في المرحلة الأخيرة يسير بأقصى ما يستطيع من سرعة ليكسب الفوز، ولندن بدأت السباق بشكل صحيح، لكنها لم تسرع حين أصبحت السرعة واجبة، والنتيجة كانت انضمامها إلى قائمة الخاسرين.

لاشك في أن نسج الرواية كلها حول شخصية ييتر ماكدونالد، مدير المبيعات السابق في إحدى شركات النفط، يعكس الفكرة القائلة بأن أوضاع الدول في العالم الثالث، خصوصا دول النفط، ترسمها الإدارات السياسية الغربية ومصالح الشركات الكبرى، مهما بدا الفعل الذاتي لهذه الدول متفجرا ومتمتعا بما يدل على حصريته انبثاقه من ظروف البلد الداخلية البحتة. فالشخصيات المحلية: «ميرزا، عباس، شيرين» حاضرة في سباق المسافات الطويلة، بشكل فاعل روائيا وبشكل ممكن واقعيًا، ولكنها حاضرة إلى جانب سواها من الشخصيات الغربية الفاعلة أيضا بالدرجة ذاتها روائيا وواقعيًا: «مستر راندلى، السفير الإنجليزي، هوفر، فوكس...»، فكأن وجود الشخصيات المحلية واحتكاكها أشكالاً من الفعل التالى للفعل المحورى «ماكدونالد» يحدد حضورا محدودا وتاليا للدور الذى تلعبه الدول المستضعفة في

صنع أوضاعها وتقرير مصيرها. وربما كانت العلاقة بين ماكدونالد وشيرين شكلا من التكثيف الفنى للعلاقة الاستعمارية بين بريطانيا والبلد الشرقى، فقوة شيرين - الأنثى تكمن في فتنتها الطاغية وكنوزها الأنثوية الخفية والمعلنة اللامحدودة، ونقطة ضعف ماكدونالد - الذكر تكمن في عجزه عن مقاومة إغراء هذه الكنوز، كالدولة الاستعمارية التي تعجز عن مقاومة نهب المستعمرات.

الآخرون حاضرون، وأهم ما فى حضورهم أن الشخصية المحورية ماكدونالد حاضرة بهم ومن أجلهم، لكنهم يدورون فى فلكه، ويعجزون عن احتكار أحداث وأفعال، وحتى حوارات دونه، فحضورهم يشكّل أرضية ومناخا لا بد منه، لتأطير وجود البطل، ومهما تمتّع حضورهم بفاعلية تركز على تشكيلهم طرفا لا بد منه فى أى تفاعل جدلى أو حتى حوارى، فهو الحضور الهزيل الذيلى التابع المماثل لوجود الأنظمة الذيلية التابعة. وفى الشكل الأول يمكن توضيح علاقة ماكدونالد بالشخصيات المحلية المحيطة به، إنها تحيط به وتؤطره بطريقة ما، تتلقى تأثيراته وأفعاله، رغم أن بعض أفعاله يتعداها ويتجاوزها، بالإضافة إلى أن هذه الشخصيات مجتمعة تشكل إطار ماكدونالد فى الشرق، ولكنها تعجز عن تشكيل دائرة متجانسة تامة الاستدارة ومكتملة الإحاطة والتأطير.

وعلاقة ماكدونالد بالشخصيات الغربية - رؤسائه تحديدا - تأخذ صيغة محورية أخرى حتى لو بقى ماكدونالد محورا. فهم يرسلون تأثيراتهم، وهو يتلقاها بكثير من السلبية التي تزيد انكفاء على ذاته ودورانا حول محوره الذاتى الجوانى. وهو يحاول أن يرسل تأثيراته، لكنها تبقى عاجزة عن إحداث الفعل والجدوى وتبقى ضمن محيطه المتأثر بقوى التلقى والجذب أكثر من قدرته على الإصدار والنبذ. والشكل الثانى يوضح هذه العلاقة. أما بالنسبة إلى علاقة هذه الشخصيات بالشخصيات الشرقية المحيطة بماكدونالد، فإنها تتم عبر ماكدونالد لتؤكد محوريته من جانب، ولتحكم تطويق الشرقيين من جانب آخر، فتضيق حيز حركتهم وتحاول جعلها محكومة بالسير ضمن اتجاه إجبارى واحد، والشكل الثالث يوضح هذه العلاقة:



توايت الأنماط التي اعتاد القارئ العربي أن يتعثر بها في عدد كبير من الروايات. وفي النقاط التالية سأحاول تقديم الملامح الأبرز للسّمات الفكرية والنفسية التي وضعها عبد الرحمن منيف في بيتر ماكدونالد، مراعيًا الترتيب الذي اعتمده الكاتب لتطوير شخصية بطله ونقلها من طور إلى طور، بحيث أنقذته من برودة النمط وهشاشته كما أسلفت، وأعطته سيرورته الحياتية والنفسية التي أنقذته من البقاء في أسر الورق:

١- من هو ماكدونالد؟ إنه ضابط سابق في سلاح البحرية البريطانية، وقع أسيرا بيد الألمان وقضى في معتقلات النازية عامين، وبعد الحرب صار موظفاً في إحدى شركات البترول، وظل يصعد في منصبه الوظيفي بسبب إخلاصه ودقته في العمل، إلى أن صار مديراً لقسم المبيعات في الشركة، وأخيراً تم اختياره لتنفيذ مهمة دقيقة وخطيرة في الشرق، يتوقف على تنفيذها بدقة الوجود البريطاني في البلد الشرقي، تبدأ الرواية من لحظة اختياره لتنفيذ المهمة، وتتابعه إلى نهاية وجوده هناك.

٢- ماكدونالد مجرد موظف في آلة ضخمة ومعقدة: فهو متفان في تنفيذ ما يوكل إليه، يشهد على ذلك تاريخه في سلاح البحرية والشركة، وهو حريص على كسب ثقة الرؤساء، ينفذ تعليماتهم بدقة: «إنه كعادته دائماً يريد أن يكون موضع ثقة رؤسائه وأصدقائه»^(٢٦)، وهو حريص على النجاح في أداء ما يوكل إليه، فرئيسه الذي يعتبره الموظفون

هذا من جانب الصياغة الفنية التي محورت ماكدونالد في مركز الأحداث وجعلته شخصية محورية حتى -سنة إلى أولئك الذين يصرون إليه الأوامر- أما فيما يتعلق بملامحه النفسية والفكرية العاكسة لأحد الجوانب المهمة في التصوير المتبادل بين الغرب والشرق، خلال المرحلة الاستعمارية الجديدة، مرحلة الاستعمار الاقتصادي النفطي، فقد نجح الكاتب في تقديم ذلك ضمن عدد كبير من التفاصيل والجزئيات التي أرهقت الرواية، فقد استأثر وصف الشرق وانتقاده بعين المستعمر الأوروبي الجديد، صفحات طويلة إلى الحد الذي لا يخفى جهد الكاتب وإصراره على مصّها بشكل يبدو مفتعلاً وخارجاً عن السياق العام للرواية، فكلما أوحى نهاية فصل بالانتقال إلى سواه في محطة جديدة «حدثاً وزمانياً ومكانياً» يتذكر الكاتب عبر بطله ماكدونالد انتقاداً جديداً، أو أهجية، أو أمراً عاماً، فيبقى في محضته نفسها، ليسترجع معه حدثاً صغيراً عابراً، لا تخفى عناصر افتعاله، ويجعل من هذا الحدث محض مطية أو منبر، لتقديم ما فاتته، وهذا لا يقلل من شأن الرواية وأهميتها، فهي الوحيدة في حدود اطلاعي التي تتمركز بمجملها حول واحد من هؤلاء المبعوثين والمفاوضين الغربيين الجدد، الذين حلوا محل القادة العسكريين والجيوش الجرارة، لفرض أنظمة الدول التابعة أو فرض تغييرها، ورسم سياساتها وأوضاعها داخليا وخارجيا. وقد قدمه الكاتب إنساناً من لحم ودم ممتلئاً بالهموم الصغيرة والكبيرة؛ بحيث يجعله وضعه الإنساني يمشي على قدمين في الرواية، ويفقده قابلية التحنط في

مرعبا، يؤكد قيمة النجاح باعتباره الهدف النهائي سياسيا ووظيفيا وفلسفيا، ويخاطب في ماكدونالد قيمة النجاح ويحرض فعلها الداخلى فى أعماقه، ولكنه النجاح بمعناه الذرائعى النفعى فى المجتمعات الرأسمالية المعاصرة حيث تقاس قيمة نجاح الفعل بنتائجه، وليس من خلال طبيعته، أو اتسامه بالأخلاقية أو ممالأتها، ودون اعتبار أيضا لمواقف الآخرين، وتضررهم أو عدم تضررهم من إنجاز الفعل الذى يفترض أن يحقق النجاح: «بالتأكيد ستنتج.. هذا مهم، لكن الأهم من ذلك أن لا تترك الآخرين ينجحون قبلنا»^(٢٧). المهم إذن هو النجاح، مهما كان الفعل المؤدى إليه متسما بالقذارة والوضاعة، ومهما كان رأى أقرب الناس إليه، ولو كان الرأى لزوجه: «ماذا لو اكتشفت باتريشيا أنه يقوم بدور قذر؟ ولكن ماهى القذارة؟ إنه يقوم بواجبه»^(٢٨). ولا يحمل ماكدونالد من تردد ما يؤكد أنه يقوم بواجبه كأى موظف مخلص: «الواجب هو الواجب»^(٢٩). فالإخلاص فى أداء المهمة وإنجازها بسرعة من أهم ما يتسم به هذا الموظف الذى يعنى نقطة التفوق هذه، فهو يقول لزوجه ولنفسه:

«لاتخافى لقد فهمت كل شئ وسوف أنجز الأمور بسرعة»^(٣٠). وهذا لايعنى أن التفانى إلى هذا الحد لا يضايقه «إن إخلاصه للعمل فى كثير من الحالات يؤرقه كثيرا حتى أن خطيئة مهما كانت صغيرة يمكن أن تسبب له حالة عصبية لايعرف كيف يقاومها»^(٣١). وهذا الإخلاص لا يغيب عنه خوفه من رئيسه: «المستر راندلى لا يحب الخطأ ولا يقبل أى مبرر له»^(٣٢). فالنجاحات الكبرى أية كانت طبيعتها، وأيا كان موطنها، يتم إنجازها عبر ماكدونالد وأمثاله من الموظفين المخلصين والجنود المجهولين.

٣- ماكدونالد ليس عفويا، ولايمكن أن يصدر عنه فعل أو حركة أو تعبير لم يقرر مسبقا فى لندن؛ إنه يفقد إنسانيته أو بالأحرى يضطر إلى فقدها، ويتحول إلى آلة مبرمجة، فهم يذكرونه دائما أن «الإدارة قد درست ما يجب أن يفعله وكيف يفعله، ووضعت له البرنامج»^(٣٣). فماكدونالد وسواه من المبعوثين المكلفين بمهام، وحتى أولئك الذين يتخذون شكل السائحين، مزودون جميعهم بتعليمات دقيقة تتناول أدق تفاصيل حياتهم، حتى لو كان تنفيذها على حساب

مشاعرهم وحاجاتهم الإنسانية كلها فقد «كانت معظم التعليمات تبدأ بكلمة «محظور» لايتذكر الآن الأشياء المسموح بها، فقط يتذكر أن كل شئ ممنوع»^(٣٤). وقد تذكر بشكل خاص الفقرة التالية:

محظور عليك السكر، يمكن أن تشرب، لكن بحذر وبإتقان، ويجب أن تتوقف عن الشرب عندما تجد أن الشرب أصبح لذيذا^(٣٥).

لقد تدخلوا فى أدق خصوصياته، فأمره أن يطلق شاربه، ويضع نظارات طبية، وحتى إذا أراد أن يشتري شيئا من السوق، فقد علموه كيف يتصرف:

إذا رأيت أناسا لا يحبون المساومة، ويظهر ذلك من الجهامة فى الوجوه أو سوء الخلق، أو النظر إليك بكراهية، فلا تتردد فى أن تترك لهم بعض القروش الزائدة، تظاهر أنك لا تملك قطعة صغيرة، تعمّد أن تخطئ فى الحساب، تصرف بشكل ما لتترك لهم شيئا زائدا، إذا فعلت ذلك اشتريتهم إلى الأبد^(٣٦).

وعلموه أيضا كيف يعامل الناس وكيف يتحدث إليهم، وكيف يستطيع السيطرة على مشاعره وإخفاءها، فالهم هو تنفيذ التعليمات، وليس إبداء المشاعر، فيتحدث عن حواراته مع عباس:

كنت مثلا أنظر إليه بإمعان دلالة الاهتمام والتفكير، أما حين يضحك لبعض الأمور فكنت أجامله وأفعل مثله تماما كما تفعل القروء^(٣٧).

كل ذلك فى سبيل أن يقول الشرقيون:

انظروا كيف هم أسخياء هؤلاء الأجانب، وما أرق معاملتهم، إنهم بمجرد أن يوجدوا فى مكان تتحرك حولهم كل الأشياء، الأسواق والتجارة وحتى الحياة^(٣٨).

٤- ماكدونالد إنجليزى متعجرف ممتلئ بالاستعلاء والشعور بالتفوق الحضارى والعرقى، ينظر إلى الشرقيين بقرف واحتقار، دون أن يستثنى منهم أحدا، حتى شييرين التى كان

يستشعر تفوقها عليه وبداية عجزه عن مقاومة جسدها وفتنتها. ويرغم كل ما يمتاز به ميرزا وأشرف من مزايا تشعره بندية كل منهما في مجاله الخاص، فإنه يستمر في شعوره بالتعالي عليهما والتفوق الذي لا يقبل الشك، فهما محض عميلين لإدارته. ومنذ بداية الرواية كان ممثلاً باستعلاء العسكر، فيتحدث عن رئيس الدولة التي يقصدها متوعدا «سوف أقضم رقبة هذا الوغد كما تقضم الجزيرة، وسأنجح في مهمتي»^(٣٩). ولا يستطيع إلا أن يحتقر الشرق حتى قبل أن يراه، أو يعرف شيئاً يقينيا عنه: «هذا الشرق الوغد العفن، أى شيء يكتب الإنسان عنه»^(٤٠)، وإدارته أيضاً تحتقر الشرقيين رغم تعاملها معهم بصيغ ترشح منها روائح الموضوعية: «هؤلاء لهم صفتان الحماقة والسرعة... لا يسكرون... ما إلا بالنساء والكلمات الكبيرة، وبعض الأحيان بالخمير»^(٤١). وماكدونالد مثل إدارته لا يميز بين شرقي وشرقي، فهو ينظر إلى بيروت وسكانها الأصليين كما ينظر إلى جميع بقاع الشرق الأخرى، فسكان بيروت:

رغم الابتسامات الكثيرة التي يوزعونها، ورغم أنهم يتعمدون الحديث مع الأجانب لإظهار معرفتهم باللغات وبعض الأحيان لمساعدتهم، فلا يمكن أن يطمئن لهم الإنسان^(٤٢).

وحين يطلبون منه إقامة علاقات جنسية مع النساء، وحتى حين يرغب في ذلك، فلا يستطيع إلا أن يتهم المرأة المعنية باقتسام الممارسة الجنسية معه: «وماذا إذا كانت هذه الشرقية مريضة؟ إنهم هنا في الشرق مستودع للأمراض من كل نوع»^(٤٣). لقد طلبوا إليه أن يتجول في الأسواق، وأن يكثر من التجوال والشراء، وأن يكثر أيضاً من الحديث مع الناس، وافتعال الحديث حين يتعذر إجراؤه بشكل طبيعي، وأن يراقب كل شيء باهتمام وجدية، ولكن كل ذلك لم يخرجهم من موقفه الاستعلائي إزاء ما يراه ويشهده:

ونظر باهتمام ممزوج بالاستغراب والقرف إلى الرجال والنساء الذين يصلون ويبكون في هذه الجوامع^(٤٤).

وربما كان الموضع الأبرز لتلقى الاحتقار اليومي هو عباس، فرغم أن عباس وزير سابق، وثرى يملك قصراً وصاحب طموحات سياسية، ومخلص لبريطانيا إلى درجة التفاني، ويستضيف ماكدونالد يومياً ويقدم له الطعام والخمر، ورغم كل الزمن الذي احتضن العلاقة، لا يستطيع أن ينتزع نفسه من مشاعر الاحتقار، فيقول عنه: «أما حين أراد أن يتلع ريقه فقد سال جزء من اللعاب على فكه وأثار شفقتي واحتقاري»^(٤٥). قد يكون عباس وأمثاله جديرين فعلاً بالاحتقار ولا يستحقون سواء، ولكن المهم في هذا الصدد موقف ماكدونالد الاستعلائي النابع من خلفية عرقية وقومية ودينية وشوفينية متزمتة، تمنعه من وضع شرقي واحد خارج دائرة العداء والاحتقار، فعامل الاستراحة على أحد الشطآن النائية:

كان يدور حول السيارة كما تدور الكلاب ويتسم ابتسامة بلهاء لكي يقنعني دون كلمات أنني شديد التوفيق باختيار هذا المكان، فقد بدا لي خصماً^(٤٦).

ولاتقف الفطرسة الإنجليزية عند حدود احتقار الشرقيين، بل تتجاوزهم لتشمل الأمريكيين باعتبارهم طارئین ودخيلين على الحضارة:

هؤلاء الأمريكيون شرقيون من نوع آخر، صحيح أن قسماً منهم هاجر من بريطانيا ومن القارة، لكن السنين الطويلة التي قضاوها هناك، والأعمال الرديئة التي مارسوها منذ أن وطأت أقدامهم الأرض الجديدة، والأخلاق الغريبة من اللصوص والمجرمين والمجانين، خلقت هذا النوع الكئيب الذي نراه الآن، لقد فقدوا أصولهم الحقيقية، أصبحوا نوعاً جديداً من البشر، وهذا النوع لا يعرف شيئاً سوى المال، والمال بالنسبة لهم التاريخ والقوة والحضارة وكل شيء^(٤٧).

لا شك في أن النظر إلى الأمريكيين من مواقع الاستعلاء الإنجليزي يتطلب تفسيراً دقيقاً، بذل الكاتب شيئاً من الاستطراد لإقناع قارئه بوجود الاستعلاء الذي يستشعره

تسميته: تعارض الصغير مع الكبير، فالكبير يصدر الأوامر، والصغير ينفذها، والكبير يبقى خارج مصاعب التنفيذ، والصغير يقع في لبها، والصغير يدفع الثمن الباهظ، والكبير يحصد النتائج الجيدة فقط:

دائما يقول الرؤساء ذلك لكي يدفعوا الصغار في ظهورهم، ويعدوهم، وعندما ينتصر سيكون النصر لهم، أما عندما تسحق عظامه كالفأر، فسوف يكون وحده (٥٢).

وفي الجانب الثاني، يتجاوز تبرمه برؤسائه وأوامرهم التي لا يجد لها تفسيراً حدود المسائل الوظيفية، ويتطور التعارض بين الكبير والصغير، ليصل إلى حدود التعارض بين الفرد والجماعة، بين الموظف والدولة، حيث يحدث في أحيان كثيرة أن يكون الفرد على صواب، مقابل ضلال الجماعة وإصرارها على الاستمرار في أخطائها سواء كانت الجماعة مجسدة في الدولة، أو أية هيئة رسمية أو سياسية أو حزبية أخرى. وربما كان المثال الأبرز الذي قدم علاقة الفرد المصيب بالجماعة المخطئة مسرحية هنريك إبسن المشهورة (عدو الشعب). والعلاقة بين ماكدونالد - الفرد، وبريطانيا - الجماعة ليست متطابقة مع العلاقة بين العدو - الفرد، والشعب - الجماعة، في مسرحية إبسن، وإن تضمنت جوانب كثيرة منها، فماكدونالد يبدأ الرواية متوافقاً ومنسجماً إلى حدود كبيرة مع جماعته، والتعارضات تنشأ في مرحلة لاحقة: «لا أريد أن أكون شهيداً أو قديساً، فأنا لست كذلك، ولكنني لا أوافق أن أكون غيباً إلى الحد الذي تريده لندن» (٥٣). في بداية الرواية، كان حريصاً على النجاح الذي يجعله يرتقى درجة وظيفية أعلى ويحقق له قدراً من المكاسب المادية والمعنوية التي لا يغيب عنها رضى رؤسائه، وأثناء سعيه وراء النجاح لم يفارقه حلم البطولة رغم أنه لم يطرح نفسه بطلاً، ولم يسع إلى البطولة بأي معنى، لكن تعارضه الكبير مع الدولة يتمركز حول تجنب الكوارث الفردية التي يمكن أن يتعرض إليها:

لو كتبت مجدداً إلى لندن فسوف تنهال عليّ مرة أخرى كلمات التقرير، وسوف يقولون ويظنون أشياء كثيرة، أما إذا تركت الأمور تجري

البريطانيون على نطق واسعة، وتعارض ذلك مع التبعية العامة لأمريكا، فلا يكف ماكدونالد عن وصف الأمريكيين بالعجول الذهبية، ويضطر دائماً للاعتراف بأنهم أقوياء وأنهم «أغنياء»، ولكن هذا الاعتراف لا يمنعه من الاستمرار في الموقف الاستعماري الحضاري الشامل: «إن هؤلاء الأمريكيين وحوش يلبسون ثياباً غالية الثمن، لكنها ثياب فجة تفتقر إلى الحضارة وتفضحهم بسرعة» (٤٨).

لقد انتصر الأمريكيون (المحتقرون) في آخر الرواية وسحبوا البساط، كما يقولون في التعبير السياسي، من تحت أرجل البريطانيين، وربما إلى الأبد. لقد كان ماكدونالد وسواه من المفاوضين ذوى الدماء الجديدة، يدركون مجانية الأساليب البريطانية العتيقة البليدة وعقمها وقصورها عن فهم المرحلة ومستجداتها، فما كان مجدياً منذ عشرات السنين لم يعد صالحاً في النصف الثاني من القرن العشرين: «يجب أن نغير كثيراً من الأساليب الرثة التي ظلما اتباعناها في الماضي» (٤٩). لكن التغيير لم يحدث، وكانت النتيجة وقوع ما كان يخشاه البريطانيون، لقد فشلوا ونجح الآخرون، وغرقوا في التبعية التي تحدث عنها رئيسه المرعب في بداية الرواية كاحتمال يجب منعه بالوسائل كافة:

فيذا نجح الآخرون نصبح كالخنازير نركض وراءهم، إنهم إن فعلوا ذلك سيملكون كل شيء وسوف لا نملك إلا الركض وراءهم تماماً كالخنازير تركض وراء الطعام (٥٠).

٥- ماكدونالد أيضاً محض إنسان، إنه موظف ممتلئ بهموم الموظفين الصغيرة، وممتلئ أيضاً بمشاعر إنسانية مختلفة، فهناك زوجه وطفلتاه واستقامته ونزاهته، التي يطلبون منه تركها لأداء مهمته الجديدة على الوجه الأكمل، ولديه جملة من المشاريع الشخصية، وجملة من العادات الحياتية التي يستصعب تركها، فمنذ اختياره لتنفيذ المهمة «انتصبت في ذهنه عاداته كلها» (٥١). والأمر الأبرز في تشكيل هموم ماكدونالد وأبعاده الإنسانية يتلخص في علاقته برؤسائه من جانب، وبالدولة بوصفها تجسيدا لجملة من المفاهيم المجردة التي لا تقيم أي اعتبار لوجود الفرد ومشاكله وهمومه باعتباره فرداً، من جانب آخر. ففي الجانب الأول ينشأ تعارض يمكن

هكذا ووقعت المفاجأة، فسوف تفتح لندن
فمها كالقشر وتسأل: أين كنت يامستر
ماكدونالد؟^(٥٤).

إن ماكدونالد الذي استمر عامين كاملين يكره الشرقيين
ويحتقرهم، كان يستشعر أيضا أنه مكروه ومحتقر بفرق
مختلفة، خصوصا بعد مغادرة العاصمة وانعزاله في إحدى
قرى التواضي النائية:

صحيح أن الناس يصغون إليّ، يتابعون حركاتي،
يظهرون مقدارا كبيرا من الاحترام، لكن
لا يستطيعون أن يخفوا نوعا من الاحتقار، ومهما
حاولوا أن يخفوا لا يستطيعون^(٥٥).

نقد أدرك قبل أن تنتهي الرواية أنه ليس ذلك
«السوبرمان» الذي يحظى بالتبجيل أينما ذهب، وأنه بحكم
كونه «أوروبيا وإنجليزيا بالتحديد، قادر على أن يفعل كل شيء
وأى شيء، فقد رفضه الشرقيون البسطاء الذين يشكلون غالبية
الشعب وحوهر وجدان الأمة وروحيتها النامية. وفي الفصول
الأخيرة من الرواية يتجسد قدر كبير من براعة عبد الرحمن
منيف الروائية، ورؤيته السياسية الدقيقة الشاملة، فلكى يمنع
وقوع الشرقيين في مطلق التخلف والتعجز المتجسد في رفض
ماكدونالد، وما يصدر عنه جملة وتفصيلا، حشد قرية
التواضي النائية بمجموعة من الأوروبيين، تم اختيار بلدانهم
بذكاء: «عشرة بلغار ويونانيان وعالم نرويجي»، فالبلدان
الأوروبية المشار إليها تتوزع على مناطق مختلفة في القارة،
وتخضع لأنظمة سياسية مختلفة أيضا، ولا شيء يجمعها سوى
انتفاء علاقاتها الاستعمارية مع الشرق والعالم الثالث، وانتفاء
التهام القدرة الموكلة لهؤلاء الأجانب، فالبلغار واليونانيان
كانوا يقيمون معملا للسكر، والعالم النرويجي كان يدرس
النباتات في المنطقة وكان:

الناس لا يترددون في الحديث معه خاصة وأنه بدأ
يحسن اللغة المحكية، ويتكلمها بطريقة تفهم تقريبا
مع تلك اللكنة التي كان يلد لهم أن يسمعوها.
وكانوا يحملون إليه باستمرار أنواعا من
الأعشاب، أما البلغار العشرة واليونانيان، فلا

يمكن اعتبارهم أجانب أو مواطنين لأن لهم
ظروفهم الخاصة وطريقتهم في الحياة، إنهم
خليط من الأجناس والأشكال بحيث لا يمكن
اعتبارهم أوروبيين أو شرقيين، كان بوذي أن
احتك بهم، أن أحادثهم، لكن حين عرفوا أنني
إنجليزي تظاهروا تماما أنهم لا يحسنون كلمة
واحدة من الإنجليزية... كان السكان المحليون
ينظرون إلى هؤلاء البلغار بنوع من المودة
الظاهرة، وكانوا لا يترددون في أن يستوقفوهم في
الشارع ويتحدثون إليهم^(٥٦).

الاستعلاء الإنجليزي يتجاوز الشرقيين والأمريكيين ليشمل
البلغار واليونانيين والنرويجيين أيضا. وبالمقابل، فإن تجنب
ماكدونالد والحذر الدائم منه لا يقتصر على الشرقيين؛
فالأوروبيون أيضا يحذرونه. وعبد الرحمن منيف لا يقدم
تفسير ذلك بمحاضرة طويلة في السياسة والتاريخ
الاستعماري، إنه يشرح على لسان ماكدونالد جزءا من
المشكلة كما كان تفسير لجزء من الحالة، وليس تفسيرا كاملا
لحالة كاملة:

قد يكون الناس الذين تعاملوا معنا طيلة هذي
السنين من سوء إلى درجة جعلت بريطانيا بنظر
المواطنين المحليين أضحوكة أو ربما عدوا، وإلا
لماذا يتعاملون مع ذلك النرويجي الذي لا أحد
له، ولم يفعل من أجلهم شيئا، بطريقة تختلف
عن الطريقة التي يتعاملون بها معي^(٥٧).

المشكلة التي تعرفها ماكدونالد - الفرد متأخرا تكمن في
بريطانيا وسياستها الاستعمارية، ولا تكمن في الأوروبيين غير
الاستعماريين، كما أنها لا تكمن في الشرقيين.

في الصفحات الأولى من الرواية عبارة ألح الكاتب على
تكرارها قبل أن يغادر ماكدونالد لندن:

نظراته كانت تتركز دون أن يريد في الزاوية
الشمالية لصالة الانتظار، كانت نظراته تخترق
الزجاج وتتابع الورق^(٥٨).

أن الشخصية الروائية الغربية ليست أكثر من تجسيد حي لما تريده الدول الاستعمارية من المنطقة العربية في المرحلة الاستعمارية الجديدة على أصعدة مختلفة، لا يخرج عن هذا الإطار العريض إلا الشخصيات المنتحبة إلى دول غربية لم تدخل المنطقة من خلال الجيوش والعلاقات الكولونيالية، كنيكولا الروسي في (فساد الأمكنة) والعالم النرويجي، والبلغار واليونانيين في (سباق المسافات الطويلة).

لا شك في أن الوعي السياسي الناضج الذي امتلكه بعض الروائيين العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، هو الذي مكّنهم من وضع أيديهم على أهم المكامن الموجهة في العلاقة التاريخية الطويلة مع الغرب، وأن النضج الفني الخاص بامتلاك تقنيات العمل الروائي، هو الذي أخرج هذه الشخصيات من صياغاتها النظرية والتجريدية المحتملة، وهو الذي جعلها نابضة بالحياة ومنتحة بالحضور الفني القوي أسوة بسواها من الشخصيات الحية الأخرى في الرواية العربية والعالمية. ومما لا شك فيه أيضا أن اقتصار البحث على استخلاص نتيجة رئيسة واحدة، لا يعني عدم وجود نتائج أخرى أثرت تلك الشخصيات، وأثرت الروايات التي ضمتها أيضا، ونفت عنها مطلقة المشابهة وأحادية تناول، وخصوصا شخصية «بيتر ماكدونالد» التي تمت دراستها بشكل تفصيلي، وشخصية «نيكولا» التي استطاعت أن تفتح أبواب العلاقة مع الغرب على آفاق جديدة شديدة الرحابة، ربما لا يشكل الماضي الاستعماري إلا أحد العناصر المنتحبة في ذاكرة الزمن، رغم كل هذا الذي نعانیه من تجليات هذا الماضي وتنويعات استمرارته المختلفة.

ألا يمكن اعتبار هذه العبارة شكلا من أشكال الاستشراق المسبق لما ستكون عليه الرواية؟ لا أميل إلى التفسير التأويلي لبعض العبارات المتمتعة بجمالية خاصة، وصياغة خاصة، وموقع خاص، ولكن وجود تقاطعات كثيرة بين محمولات هذه العبارة وعالم الرواية، وإلحاح الكاتب عليها باعتبارها إحدى النوافذ المظلمة على عالم ماكدونالد الداخلي، يجعلان الوقوف عندها وإخضاعها لشيء من الاستنتاج مبررا أو بالأحرى مطلوبا، فالحركة العشوائية لأوراق الخريف ومجانبة هذه الحركة واستقرارها في الزاوية الشمالية من صالة الانتظار، تشي بمجانبة التحركات السياسية البريطانية، ومنها حركة ماكدونالد وزملائه في خريفها الاستعماري السياسي؛ والرياح التي تحرك الأوراق كيفما شاءت تشي بالدولة التي تحرك مواطنيها كيفما شاءت؛ واستقرار الأوراق الخريفية في الزاوية الشمالية لصالة الانتظار، يشي بانكفاء التحركات البريطانية وعودة المتحركين إلى الجزر البريطانية القابعة في أقصى الزاوية الشمالية الغربية من خارطة أوروبا؛ والنظرات التي تخترق الزجاج لتتابع الورق، هي البصيرة الفنية، وربما السياسية التي تخترق الزمن وتتابع التحركات المجانية الأخيرة وتستشرف المستقبل.

تعقيب

إن استعراضا، سريعا أو معمقا، للشخصيات الغربية التي تم استعراض ملامحها الكبرى آنفا، يبرز نتيجة رئيسة تطرحها القواسم المشتركة التي انتظمت حيوات هذه الشخصيات وسيروراتها المختلفة داخل الروايات، وإن تنوعت الصياغات الفنية، وتفاوت إنقان رسمها، من رواية لأخرى. والنتيجة هي

الهوامش:

- (٣) هناك كتابان مكرسان أساسا لتناول العلاقة مع الغرب في الرواية العربية المغامرة المعقدة لمحمد كامل الخطيب، وشرق وغرب رجولة وأنوثة لجورج طرايشي.
- (٤) يكوّلاي يريديائف. العزلة والمجتمع، ت: فؤاد كامل، مراجعة على أدهم، المنشورات الجامعية، طرابلس لبنان، ط (١)، ١٩٨٥، ص ١٤٨.
- (٥) هرشكوفيتز، الأنثروبولوجيا الثقافية، ت: رباح النفاخ، وزارة الثقافة، دمشق، ط (١) ١٩٧٣، ص ١٣.

- (١) منذ دخول بونابرت إلى مصر دخلت العلاقة مع الغرب إلى التأليف الثقافية العربية التي سقت الرواية في الظهور، انظر مثلا، مظهر النقديس في ذهاب دولة الفرنسيين للمؤرخ عبد الرحمن الجبرتي، وتخليص الإبريز في تلخيص باريز لرفاعة الطهطاوي.

- (٢) للاطلاع على أشكال القص التراجي، انظر: في الرواية العربية لفاروق خورشيد.

- (٦) العزلة والمجتمع، ص ١٥٠
- (٧) السابق، ص ١٦١.
- (٨) مارت روبير، أصول الرواية ورواية الأصول، ت. وجيه الأسعد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط (١) ١٩٨٧، ص ٣٩.
- (٩) نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ت: أنجيل بخرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب للتأليف والنشر، القاهرة ط (١) ١٩٧١، ص ١٧١.
- (١٠) السابق .
- (١١) السابق، ص ١٨١.
- (١٢) حنان الشيخ، مسك الغزال، دار الآداب، بيروت ط (١)، ١٩٨٨.
- (١٣) المرجع السابق، ص ١٢٥.
- (١٤) انطاهر وطار، اللاز، دار ابن رشد، بيروت، ط (٤)، ١٩٨٣.
- (١٥) جورج طرايشي، شرق وغرب رجولة وأنوثة، دار الطليعة، بيروت، ط (٢) ١٩٧٩، ص ١٨.
- (١٦) اللاز، ص ٧٨.
- (١٧) السابق، ص ٧٠.
- (١٨) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السحاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط (١) ١٩٨٦.
- (١٩) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ت: صياح الجهم، وزارة الثقافة، دمشق ط (١) ١٩٧٧، ص ٨٥.
- (٢٠) مدن الملح - خماسية التيه، ١٩٨٤، الأخدود، ١٩٨٥، تقاسيم الليل والنهار، ١٩٨٩، المنبت، ١٩٨٩، بادية الظلمات، ١٩٨٩، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- (٢١) صبري موسى، فساد الأمكة، دار التنوير ودار المثلث، بيروت ط (٢)، ١٩٨٢.
- (٢٢) جون هالرين وآخرون، نظرية الرواية، ت: محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة دمشق ط (١) ١٩٨١، ص ١٨.
- (٢٣) فساد الأمكة، ص ٢٩.
- (٢٤) عبد الرحمن منيف، سباق المسافات الطويلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط (٢)، ١٩٨٣.
- (٢٥) جورج طرايشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت ط (١)، ١٩٧٨، ص ٥٣.
- (٢٦) سباق المسافات الطويلة، ص ١٣.
- (٢٧) السابق، ص ٥٩.
- (٢٨) نفسه .
- (٢٩) نفسه، ص ١٦.
- (٣٠) نفسه.
- (٣١) نفسه، ص ٢٦.
- (٣٢) نفسه، ص ٣٨.
- (٣٣) نفسه، ص ٢٤.
- (٣٤) نفسه، ص ١٧.
- (٣٥) نفسه.
- (٣٦) نفسه، ص ٩٨.
- (٣٧) نفسه، ص ٣٣٠.
- (٣٨) نفسه، ص ٩٩.
- (٣٩) نفسه، ص ١٠٠.
- (٤٠) نفسه، ص ١٠.
- (٤١) نفسه، ص ٤٠٤.
- (٤٢) نفسه، ص ٤٩.
- (٤٣) نفسه، ص ٧٠.
- (٤٤) نفسه، ص ٩٦.
- (٤٥) نفسه، ص ٣٢٤.
- (٤٦) نفسه، ص ٣٧٢.
- (٤٧) نفسه، ص ٢٠٦.
- (٤٨) نفسه، ص ٣٠٠.
- (٤٩) نفسه، ص ١٥٣.
- (٥٠) نفسه، ص ١٤.
- (٥١) نفسه.
- (٥٢) نفسه، ص ١٦.
- (٥٣) نفسه، ص ٣٢٦.
- (٥٤) نفسه، ص ٣٠٣.
- (٥٥) نفسه، ص ٣٤٥.
- (٥٦) نفسه، ص ٣٤٣، ٣٤٢.
- (٥٧) نفسه، ص ٣٤٤.
- (٥٨) نفسه، ص ٢٠.



قامات الزيد

الانهماك في لعبة تحليل الشاعر

فخرى صالح*

سنجد مثل هذا التنوع حاضراً في روايات عربية أخرى (مثل روايات إدوار الخراط وحيدر حيدر ومحمد عز الدين التازي وإبراهيم أصلان وآخرين) ^(٢)، ولكننا سنصادف في (قامات الزيد) تشديداً واضحاً على رواية انعكاسات هذه التجربة السياسية الغامضة على ذوات الشخصيات المنهارة، وإسهاباً في وصف هذه الانعكاسات، وإهمالاً شبه تام لما يتصل بذوات الشخصيات من الأحداث التي مهّدت لانهايار هذه الذوات وجعلت واحدة منها «نذير الحلبي» تختار الاستشهاد في عملية انتحارية محققة، وواحدة أخرى «خالد الطيّب» تختار الانتحار تكفيراً عن عدم القدرة على المشاركة في الثورة.

بسبب هذا الاختيار الأسلوبى الذى يروى الحكاية على ألسنة الشخصيات، منتقلاً من شخصية إلى أخرى بصورة غير منظمة على الصعيد السردى، تدرج (قامات الزيد) نفسها فى إطار محدد من أطر التشكيل الروائى، وهو الإطار الذى

يقدم إلياس فركوح فى روايته (قامات الزيد) ^(١) تنوعاً مألوفاً فى الكتابة الروائية العربية الجديدة، ويستمد هذا التنوع دلالاته من انسحابه إلى التعبير عن العالم من خلال قيام الشخصيات بوصف إحساساتها ووصف انعكاسات الأحداث والتغيرات الحاصلة فى جسد الواقع على مشاعر الشخصيات وعلى طريقة رؤيتها للعالم. تبدو شخصيات (قامات الزيد)، منذ الصفحة الأولى، مشغولة بتحليل انكسار إشعاعات العالم والتجربة الجماعية فى منشور الذات، وتبدو هذه الشخصيات جميعاً منفصلة عن الماضى والأحداث التى مرت بها ومنهمكة فى لعبة تحليل المشاعر، وتقصى حقيقة موقفها من العالم الذى تصف انهياره، وتحوله إلى مرآة غير شفافة تعكس صوراً مشوشة وخيالات باهتة وأفكاراً تحيل التجربة الموصوفة إلى مبررات للانهايار واختيار الهروب ملاذاً من تجربة سياسية غامضة.

* عمان، الأردن.

تعرض فيه الشخصيات فهمها للتجربة بمساعدة الراوى الأول^(٣)، موظفة بذلك وصف الأشياء الواقعية، بما فى ذلك الطبيعة والأثاث واللوحات، لتأكيد منظور ذاتى للعالم، منظور لا حوار فيه مع الآخرين ولا حدود مشتركة، بل صدفة تنفلق على نفسها وعلى إشعاعات التجربة التى تكونت فيما مضى وبلغت اكتمالها.

- ١ -

يلجأ الكاتب إلى مجموعة من الهوامش يسرد فيها قصصاً وحكايات تجلّو الأرضية السياسية التى تنطلق منها تأملات الشخصيات واستعراضها المسهب لحالاتها التى آلت إليها. إن خالد الطيب يبدو مسكوناً بالأحداث التى سبقت رحيله من عمان إلى بيروت، والتى جعلته فى الوقت نفسه يفقد إيمانه بالثورة التى انتمى إليها فى لحظة حماس. وفى سياق استرجاعات خالد الطيب وحواراته الداخلية، يضيف الكاتب حكايات فرعية تصف الجو العام للحكاية الأساسية التى يرويها خالد الطيب. وتوفر تقنية الهامش على الكاتب الإفصاح عن الأرضية التاريخية - الجغرافية لعمله، كما توفر للرواية موازياً حكاثياً ينطلق من الأرضية الواقعية، ويوفر للنص الروائى إطاراً مرجعياً يمكن أن ترد إليه أحداث العمل وتفسرها بالاستعانة به.

يرسّى الهامش الأول (ص ص : ٢٦ - ٣٥) الحدود التى تنهض منها الرواية وتتحرك فى إطارها شخصية خالد الطيب، ويقدم هذا الهامش (أو الحكاية الفرعية) أيضاً نوعاً من الحكاية الواقعية التى تفسر الوضعية التاريخية التى تشكلت ضمنها البذور الأولى لواحدة من شخصيات العمل الروائى، ويتم ذلك عبر تأكيد حدث يومى إلى التصديق والتشقق السياسيين اللذين أديا إلى الحرب الأهلية وانعكاس هذه الحرب على العلاقات الاجتماعية داخل التشكيلات الاجتماعية - السياسية المتصارعة. إن الحكاية الفرعية تفسر أيضاً حدث قطع الرأس الذى شاهده خالد الطيب خلال مروره فى السوق، وتعمل على جلاء هذا الحدث بإرجاعه إلى جذوره السياسية - الاجتماعية ليضئ الحالة التى يصفها خالد الطيب. أما الهامش الثالث (ص ص : ٨٨ - ٩٣) فيعود بنا إلى مرحلة سابقة زمنياً على الحرب الأهلية؛ أى إلى

معركة الكرامة والهبة الجماهيرية التى أعقبتها، مقدماً بوصف التحاق الناس بالمقاومة تفسيراً ضمنياً آخر لانتماء خالد الطيب إلى المقاومة (والى التيار القومى فى المقاومة تحديداً)؛ ويعود الهامش الرابع (ص ص : ٢٢٢ - ٢٢٦) ليقدّم لقطات من الحرب الأهلية وأضواء على الأحداث التى دفعت خالد الطيب للرحيل إلى بيروت. إن الهوامش المذكورة^(٤) جميعاً متصلة بتجربة خالد الطيب ومكتوبة لتفسر انتماءه للمقاومة، ثم انكفاءه عنها لأسباب يفسرها صديقه نذير الحلبي ووالده بأنها متصلة بتردده وعدم قدرته على التغلب على عدم وضوحه. وإذا كانت هذه الهوامش تبدو كأنها نابعة من سياق رواية خالد الطيب، وهى فعلاً كذلك، فإنها أيضاً تقوم برواية حكاية إطارية تؤطر حكاية الشخصيات وتقدم سياقاً تاريخياً - سياسياً لحركة هذه الشخصيات. إن غياب ملامح الأحداث فى ما ترويه الشخصيات يستعاض عنه بكتابة الحكايات الفرعية التى تشكل فى مجموعها حكاية إطارية تفسر وتشرح البعد التاريخى لحركة الشخصيات، مانعة العمل - بذلك - من الانزلاق إلى أرضية تاريخية فاقدة الملامح وموفرة دعامة واقعية للعمل.

- ٢ -

إذا كان خالد الطيب هو الشخصية الوحيدة فى العمل التى تلتصق بها السمات السلبية جميعاً على الصعيد السياسى والصعيد الذاتى فإن هذه الشخصية، وبسبب رؤية العمل السالبة للمرحلة التاريخية التى يكتب عنها، تفتقر مساحة كبيرة من النص. إنها الشخصية الأساسية فى العمل التى أنفق عليها الكاتب معظم عمله وحاول تجلية حدودها الغامضة على مدار عمله كله. ويمكن فى هذا السياق القول إن شخصية خالد الطيب هى مشكلة العمل وبؤرته فى آن.

يحاول العمل، منذ صفحاته الأولى، أن يشرح لنا طبيعة خالد الطيب وأسرار تحوله راسماً لنا طفولته وتأثره بعمته المهاجرة من فلسطين عام ١٩٤٨ وانضمامه إلى المقاومة فى لحظة هيجان عاطفى عام ١٩٦٨، ثم فقدانه ثقته بالمنظمة التى انتمى إليها بعد اندلاع الحرب الأهلية عام ١٩٧٠ بعد مقتل صديقه مروان بصفة خاصة. وهكذا يجرى رحيله إلى بيروت نوعاً من نقل الهزيمة والإحباط الداخلى وفقدان

يحبس بملمس جسدها النحاسى بين أصابعه. أن
تغرق مسامه على حرارة كتفها. إنها لا تملك
استدارة هذين الكتفين اللحميين اللذين أمامه؛
غير أنها، رغم رهاقة بنيتها، تضرم فى شرايينه ناراً
راعشة ومؤلمة مثل الألم الذى يحس به فى عينيه
الآن. قريبة وبعيدة. فى متناول اليد ونائية عن
إطفاء الرغبة الحبيسة. ثريا فتاة نذير بن ياسيل
الحلبى. (ص: ١١٨)

هكذا يتحول وصف النساء فى اللوحة إلى موضوع رغبة.
ويكشف خالد الطيب فى وصفه عن سمات شخصيته ومحور
الرغبة التى تقتله فى النهاية لتحولها إلى خيانة؛ خيانة تتجلى
على صعيد العلاقة بالآخر (الصدى) والعلاقة بالآخر
(الثورة). ويصبح انكشاف الذات للذات مرآة مشروخة تعكس
العالم مشوها ومرصوفاً بالخيانة، منذ لحظة التخلّى الضمنى
عن مروان (الضمير الحى لخالد الطيب) وحتى لحظة اشتداد
الرغبة بجسد ثريا.

إذا كان وصف خالد الطيب للوحة محمود سعيد نوعاً
من استبدال موضوع الرغبة الفعلية (ثريا) بموضوع رغبة
وسيلة (وصف اللوحة)، فإن وصف نذير الحلبى للوحة
القديس جاورجيوس هو أيضاً نوع من تفرغ رغبة حبيسة بأن
يكون القديس جاورجيوس. وتجلو طريقة الوصف واللفظ
التي تسيل فى ثنايا هذا الوصف الرغبة فى أن يكون الواصف
مكان الموصوف؛ أن يكون نذير مكان القديس جاورجيوس،
عبر عملية إبدال لا شعورية:

يرز القديس المحارب على صهوة جواده الأبيض.
يتلوى التنين تحت سنايك الجواد العفى فاغراً
شدقه الأحمر لطعنة الحرية النافذة فيه بحذق.
ثمة شئ غير حقيقى. القديس جاورجيوس
يحارب بوجه رائق مبتسم وكأنه يحلم. يبدو
الجواد أكبر من التنين ويظهر التنين، المنح
مهزوماً بحكم قدرى مسبق. مستسلماً له... أمى
لا ترى ما أرى. يبتسم لى القديس جاورجيوس.
وجهه حالم، وذراعه مرفوعة بالحرية المتوجة
بصليب صغير. (ص: ١٦٨)

ركائز إيمانه بالفعل الثورى إلى أرضية جغرافية أخرى، مما
يفسر رحيله إلى القاهرة خلال حصار «تل الزعتر» وبحثه
الدائب عن تحقيق رغبته اللاهبة نحو ثريا، معشوقة صديقه
نذير، حتى فى الوقت الذى يذهب فيه نذير فى مهمة
انتحارية إلى بيروت الشرقية.

إن شخصية خالد الطيب تُرسم بريشة قاسية مشوهة وتدفع
إلى طريق مرصوفة بالخيانة على صعيد الثورة وعلى صعيد
الذات، ولا ينقذ هذه الشخصية فى نهاية العمل سوى
الانتحار تطهيراً للخيانة التى علقت بها. مع ذلك، فإن
تجلية شخصية خالد الطيب لعملية تطورها الذاتى تمنحنا قدراً
كبيراً من تحليل الشخصية المركزية فى العمل، ويوفر وصف
الشخصية للوحة محمود سعيد «بنات بحرى» تفسيراً دقيقاً
للملامح شخصية خالد الطيب نفسه. إن وصف اللوحة هو
مفتاح الشخصية، وبالتالي فإن خالد الطيب عندما يصف
اللوحة يقوم بإلقاء أضواء كاشفة على ذاته. يلخص وصف
خالد الطيب للوحة محمود سعيد طبيعة نظرتة الشهوانية
الامتلاكية وانغماسه الشخصى فى تحقيق ارتواء جسدى دون
اعتبار للآخر؛ إذ انعكس انهياره على الصعيد السياسى على
علاقته بالمرأة، مانعاً إياه من تحقيق تواصل جسدى متوازن مع
صديقه المدام (بسبب قوة شخصيتها) ودافعاً إياه بالتالى إلى
إرواء شهوته ورغبته فى ثريا (بسبب اعتقاده بضعفها
وهشاشتها).

حذق بالمرأة التى تصدر جميع الموجودات. تلك
التي تتقدم نحوه، بثوبها الأحمر ذى النهاية
المفروشة دائرياً بالكشكش المضفر المصطدم
بالأرض. وكان صدره يتغرق. ثمة النبض
المتسارع والاحتراق البطئ للسيجارة بين شفتيه.
دمعت عيناه والدخان يصعد إليهما. تناولها فى
يده اليسرى، واستند باليمنى إلى الجدار، قريباً
من الإطار الخشبي الرخيص. يرى فى جبينها،
المحدد بالطرحة الحمراء المحكمة على شعرها،
وميض خفيف. يحدق بالجبين ملياً، ويدرس
ملامح وجهها. يرى فيها تلك المرأة التى
يشتتها ويتوق إلى امتلاكها فى قبضتيه. أن

إن نظرية الرغبة المثلثة^(٥) التي طرحها الناقد الفرنسي رينيه جيرار، تبدو صادقة في هاتين الحالتين. يحاول خالد الطيب أن يكون نذيراً بامتلاك جسد ثريا، ويأخذ وصف اللوحة عبر التركيز على شبيهة ثريا فيها نوعاً من تحقيق الرغبة الفعلية وإبدالاً لاشعورياً للمرأتين (المرأة في اللوحة وثرثيا). إن ثريا في هذه الحالة وسيلة ووسيط، شخص ثالث تقع عليه الرغبة ليحقق إراءه الرغبة الفعلية في أن يكون نذيراً في هذه الحالة. هناك أيضاً توسط آخر يحصل في عملية الوصف نفسها حيث تستبدل ثريا بالمرأة في اللوحة، وتصبح المرأة في اللوحة هي الشخص الثالث الذي تقع عليه الرغبة وسيلة لتحقيق الرغبة الفعلية في القطب الثاني من أقطاب المعادلة (ثرثيا).

إذا وضعنا جانباً علاقة الرغبة المثلثة في حالة خالد الطيب/ ثريا، وانتقلنا إلى علاقة نذير الحلبي/ القديس جاورجيوس، سنجد أن تحقيق هذا النوع من الرغبة أكثر تعقيداً في الحالة الأخرى. إن نذير الحلبي يرغب في أن يكون القديس جاورجيوس من خلال شخص ثالث هو القديس جاورجيوس نفسه (المبتسم في الصورة)؛ يرغب نذير الحلبي أن يكون قديساً ومحارباً، لكن تردد عبارة «نمة ما هو غير حقيقي» (ص: ١٦٨) خلال الوصف، وتشويه نذير الحلبي للمشهد الموصوف بأن يستبدل به مشهداً آخر تسيل فيه الدماء والخمور وتنسفع فيه النهود والأجساد العارية يقوم بإيجاد توسط جديد لموضوع الرغبة، حيث يستبدل بالقديس جاورجيوس فارساً مقنماً ويصبح صعباً علينا أن نحدد بالضبط مكان كل رأس من رؤوس الرغبة المثلثة. هل القديس جاورجيوس هو موضوع الرغبة الفعلية أم أنه موضوع الرغبة الوسيطة، بينما الفارس المقنع هو موضوع الرغبة الفعلية؟ هل يحاول الكاتب تشويه الصورة عامداً كي يشوه صورة نذير الحلبي قاصداً مساواته بخالد الطيب؟ من الصعب الإجابة عن هذه الأسئلة ما لم نأخذ في الاعتبار هذا المقطع من الوصف الذي يبذل باللوحة التي يصارع فيها القديس جاورجيوس التنين بلوحة أخرى ينتصر فيها التنين.

نمة ما هو غير حقيقي. كنت صغيراً، وكنت أرى أن القديس الفارس ليس مقنماً مثلما هم فرسان الأفلام الملونة. وجوههم صارمة قوية،

خيولهم تزيد وتسهل وتتعرق وتنثف بخاراً من خطوطها والسيوف تقطع رقاباً تقاوم والأجساد تنفلت من طعنات الحراب والسهول البعيدة الخضراء شاسعة تولد أفواجاً من الفرسان المهاجمين والمشاة المدججين بالنبال والرماح، والأمواج تلفظ غزاة بحريين يرسون على الشاطئ بشعور مهوشة طويلة وثياب من فرور الماعز وخوذات من قرون الأبقار ودروع من خشب الغابات مكسوة بجلود الحيوان والخمر الغزير المتدلق على الذقون والصدور وأعناق النساء الراقصات المتلويات... وعيون الخيل الواقفة على التخوم تلتصع عضلات تكويناتها البدائية النازفة عرقاً في بحر نرف الأصوات الصائحة والأجساد الواغلة في الأجساد واللحم المنهوش بين اصطفاق الأسنان والضروس والأغاني في سعيها المبحوح والخناجر وقرعات الطبول والأذرع المتداخلة مع الدخان وقرباب الخمر الجلدية والأفخاذ النسائية الملساء العرقة أعمدة تتراخي وتهوى فوق عشب ندى مغطى بورق أصفر يخشخش أذبلته شمس السهول وأسقطته الريح فكان كاسياً لأرض لا تشبع من ظلمة الليالي أو ترتوى من نور النهارات والتنين غاف عليها فيها بداخلها عند قلبها على مشارف السواحل يضرب بذيله فيكون إعصار يخفق بجناحيه الشيطانيين فيكون رعد يقصف ويجلد الكون جلدأ يتحمل فيكون سفائن مدججة بغزاة جدد وسيوف ودروع ورماح ونساء يشهرن عشقهن المتوحش البدائي المميت وخمور وشبق لا يعرف رواء وشغف أعمى لا يبصر نهاية ونار ونور ونهار وانهيال وانهمار الشئ في الشئ على الأشياء مثلما البحر الماء الزبد الملح القيعان التي تجيش بملايين الملايين من المجسولات يطفو على الأرض الغافية الغافلة فيوقظها ويوقظ الحلم النبوءة المتخفية في باطن الكف. (ص ص: ١٦٨-١٦٩)

ويقول في موضع آخر:

وأذكر بعد هذا أن ثريا ليست حبيبتي التي
حلمت باختطافها من على أسوار القلعة وأن أفرّ
بها فوق حصان القديس جاورجيوس الأبيض
طاعن التين نحو غيوم السماء وأعرف عندها أن
ثريا امرأة عاشرت كثيرين غيري وضاجعت
عديدين قبلي فأنفرت منها وآخذ الأرض ملاذاً من
جسدها الشيطاني الذي تفتح على كالوردة
كالسر المكنوز في ألف أمنية تصهل ويختلط
على وأصير كالمصلوب على خشبة تسلفتها النار
فكانت جمرأ يقذفني إلى التوبة تارة وإلى التعبد
لجسدها تارة ولا أوقن ما هو الكفر. (ص ص: ٢٤٩ - ٢٥٠)

يفسر هذا الجدل بين الشهوانية والطهرانية شخصية نذير
وسلوكتها في العمل ويلقى ضوءاً كاشفاً على رغبتها العارمة
في القيام بعملية انتحارية - وإن تم ذلك في مهمة
استطلاعية - لتطهير ذاتها من الإثم. إن رغبة نذير في تقليد
القديس جاورجيوس طاعن التين تغلب على رغبته في
تقليد الفارس المقنع. ويوفر استشهاد مصلوباً رغبة حبسية
لديه، تكمل رغبته في تقليد القديس جاورجيوس وتتجاوزها،
رغبة في التجسد مسيحياً جديداً يصلب على أيدي
الأسخريوطيين الجدد.

يزيح استشهاد نذير أيضاً العائق، الذي هو موضوع الرغبة
الوسيط الحي والمانع لتحقيق فعل الرغبة، من سبيل خالد
الطيب. إن العائق يغيب ولكن الرغبة في جسد ثريا تتلاشى
بتلاشي موضوع الرغبة الوسيط. هكذا يمكن تفسير رغبة
الطيب الجنسية في ثريا من حيث هي وسيط للاتحاد بنذير
الحلي وتقليده. إن رغبة خالد الطيب في التساوي مع
الحلي بامتلاك جسد ثريا تعكس احتقاره لنفسه في الحقيقة،
وتسلك الرغبة الجنسية سلوكاً مداوراً لتحقيق غايتها الفعلية
بالاتحاد مع مثل الطيب الأعلى أي نذير الحلي. بموت
الحلي تنتفي الرغبة بجسد ثريا ويظهر الموضوع الوسيط
للرغبة - أي الحلي - ليحتل مقدمة المشهد، ويحاول الطيب

يشير المقطع السابق إلى عملية إبدال واضحة لموضع
الرغبة الوسيطة، ويخلق كما قلنا من قبل حيرة فيما يتعلق
بموضوع الرغبة الفعلية أو الموضوع الأساسي الذي تنصب
عليه الرغبة. وتنبع هذه الحيرة من توسط عبارة «نعمة ما هو
غير حقيقي» بين وصف لوحة القديس جاورجيوس ووصف
اللوحة المفترضة (أو المشهد السينمائي) للفارس المقنع الذي
يحل محله القديس جاورجيوس في ذهن الصغير نذير. لكن
ورود عبارة «نعمة شيء غير حقيقي» ضمن وصف لوحة
القديس جاورجيوس يشير دون لبس إلى أن مشهد الفارس
المقنع سابق على لوحة القديس في مخيلة الصغير. إن ما
كان موضوعاً للرغبة الوسيطة والفعلية في الآن نفسه هو
الفارس المقنع فجاءت لوحة القديس جاورجيوس لتعكس
موضوع الرغبة وتشوه الصورة الأولى للرغبة (أو لنقل إنها
جاءت لتعدلها)، وتقيم صراعاً بين موضوعي الرغبتين.
يستطيع هذا التضاد بين موضوعي الرغبة أن يفسر إلى حد
بعيد شخصية نذير الحلي في الرواية التي تترجح في داخلها
بين الشهوانية الخالصة - التي يعد مشهد الفارس المقنع
والأجساد النسائية المنسفة تعبيراً استعارياً خالصاً عنها -
والطهرانية المتطرفة، في الوقت نفسه. إن القديس جاورجيوس
يشكل نقيضاً للفارس المقنع ومكملاً جدلياً له على صعيد
الحياة الفعلية لنذير الحلي، ولكن نذير الحلي يظل طيلة
الرواية يتأرجح بين قطبي الرغبة هذين وبالتالي بين الشهوانية
الخالصة والطهرانية المبالغ فيها. يحدث الحلي نفسه مثلاً
قائلاً:

هذا واقع لا مهرب منه إلا في الولوج فيه عبر
سراديه ومخارجه المؤدية إلى أزقة، ومخيمات
وطرقات، وشوارع صغيرة، ومكاتب،
ومعسكرات، ورفاق، وامرأة شهية من سلالة
الفاكهة المحرمة. التفاحة التي تطرد من الجنة -
الجسد المسمى ثريا - التجربة على جبل لا يدعى
«قرنطل»، بل لذة تريق النار في قلب يتشكك.
قلب يسجل بين ما يريده وما يصعب عليه أن
يذوب فيه! (ص: ١٧٠).

الانتحار كنوع من الاتحاد مع موضوع رغبته حيث يعود نذير الحلبي ليصير موضوع الرغبة الوسيط.

- ٣ -

أظن أن التأويل السابق لعلاقة الشخصيتين الرئيسيتين في العمل يقدم إضاءة كاشفة على رؤية العمل الأساسية. إن (قامات الزبد) تقترح في خطابها منظوراً فعلياً - واقعياً لطبيعة الشخصيات الثورية التي تقدمها؛ فليس هناك شخصيات وحيدة البعد، ليس هناك خونة وقديسون بل شخصيات مركبة تحمل داخلها تناقضاتها وتناقضات واقعها وتوقعها إلى تحقيق رغباتها بالاستناد إلى نماذج ومثل عليها. لا يريد نذير أن يكون نفسه، ثورياً على طريقته، بل يريد أن يكون مثل الفارس المقنع أو القديس جاورجيوس أو المسيح، ولا يريد خالد الطيب أن يكون نفسه بل أن يكون مروان أو يكون نذير الحلبي. وفي هذه الدائرة الجهنمية من حمى الرغبات يبدو زاهر النابلسي شخصية تعيش في عالم المثل والأفكار التي يود من خلال كتب عمه أن يجرى تفاعلات كبحاوية بينها لنتج إيديولوجيات قومية - اشتراكية. وهكذا تصبح الشخصية الثالثة في العمل مجرد مثال أو نموذج قصد منه إيضاح تناقضات الشخصيتين الأخريين؛ ولكن عدم انصهار هذه الشخصية في حمى الرغبات المضطربة جعلها باهتة غير واضحة وجعل الكاتب، الذي يحاول أن يضيء على العمل بعداً أكثر نموذجية، بعداً يتمتع بتمثيلية واسعة على الصعيد السياسي - الاجتماعي، يقدم - من خلال زاهر النابلسي - أفكاراً معلقة في ذهن شخصيتي نذير الحلبي وخالد الطيب.

وإذا كان اختيار (قامات الزبد) الأسلوبى قد أثر رواية العمل على لسان الحلبي والطيب، فإن هذه التقنية السردية قد قصد منها تهميش دور شخصية زاهر النابلسي وتهميش إمكان التحقق الفعلي لأفكاره. إن ما يتحدث عنه النابلسي - ذلك الصوت الذي يرجع صدى فكر عمه أبي الحكم - لا يجد له صدى في الأحداث الروائية، وتختفى شخصية زاهر النابلسي في ركाम الأحداث وتنمحي المحاولات التوفيقية التي يقوم بها.

ليست شخصية زاهر النابلسي، إذن، شخصية أساسية في العمل، ووظيفتها تنحصر في العمل في إطار ما تقدمه من

إضاءة لبعض الصراعات السياسية التي تعتمل داخل شخصيتي الطيب والحلبى، كما أنها تنحصر في توضيح الصراع الغامض داخل المنظمة التي يدور ضمنها الصراع السياسى؛ ذلك الصراع الذى دفع نذير الحلبي إلى اختيار الاستشهاد وخالد الطيب إلى التخلي ومن ثم الانتحار.

- ٤ -

آثرت في الفقرات السابقة تقديم منظور للعمل يستعين بطبيعة العلاقات بين الشخصيات ويفسره بالاستناد إلى هذه العلاقات، وقد كان تفسيري لشخصيتي نذير الحلبي وخالد الطيب بالاستعانة بنظرية ربنيه جيران التي دعاها «الرغبة المثلثة» محاولة لتفسير طبيعة الشخصيات نفسها. بمعنى أكثر دقة فلم أحاول إسقاط هذه النظرية على العمل بل شعرت أنها تستطيع، بسبب من العلاقات التي تقوم بين الشخصيات، أن تساعدنا في تأويل الشخصيات وتأويل العمل بصورة أكثر دقة. وهكذا تجنبت الخوض في كثير من التفاصيل الثانوية، كوصف سير الأحداث وتقديم مسرد بالشخصيات الثانوية في العمل، واكتفيت بالتركيز على وصف اللوحات وما يقدمه وصف هذه اللوحات من إضاءات كاشفة على طبائع الشخصيات ونظرتها للعالم. إن التأملات الذاتية للشخصيات مثلاً تجد تفسيراً لها في المقاطع التي قدمناها سابقاً، كما تجد تأويلاً واضحاً فيما دعوناه، استناداً إلى جيران، بالرغبة المثلثة. ونستدل من خلال التأويل المقدم أن نظرة الشخصيات مشوبة بجبرية كامنة تؤمن بأن الخراب الحاصل لا يمكن رده أو التملص من قبضته. إن الفساد والتفتت والانهيال عوامل ملازمة لكائنات فقدت إيمانها بذواتها وفقدت إيمانها بالتحول على أرض الواقع، ولذلك اختارت الانتحار استشهاداً أو الانتحار تكفيراً عن خيانه الداخلية.

هل يمكن الحديث، في هذا السياق، عن اتحاد شخصيتي نذير الحلبي وخالد الطيب؟ وهل يمكن القول بأنهما وجهان لعملة واحدة؟

لقد أشرت في ما سبق إلى إمكان تفسير هاتين الشخصيتين على هذه الشاكلة، ولكن ما لم أشر إليه هو أن

الشخصيتين تتشابهان في مقدرتهما على وصف اللوحات والأثاث والطبيعة والتأمل، وفي التجربة الروحية التي يعبرانها. ولولا تجربة نذير ذات السمات المسيحية لأمكن الحديث عن قسمة شخصية واحدة إلى اثنين والتعامل معهما بوصفهما ثوابت للصراع، لا بوصفهما شخصية واحدة تعاني من شرخ داخلي يمزقها بين طهرانية خالصة وشهوانية خالصة. وهذا ما دفع التأويل إلى تقديم تشرح للشخصيتين بناءً على موضوع الرغبات التي ينصب عليها توق الشخصيتين. فهل نذير الحلبي قامة من زبد كما هما خالد الطيب وزاهر النابلسي؟ نعم إنه كذلك، كما تفصح الرواية نفسها؛ إذ «لم يبق من الزوارق إلا ثلاثة حبال بيضاء من زبد خطت سواد البحر» (ص: ٢٤٥). لقد انهارت كل شخصية بطريقتها الخاصة مما يؤكد لنا أن ما يهم (قامات الزبد) ليس تقديم أطروحة

الهوامش:

- (١) قامات الزبد. دار منارات (عمان) ومؤسسة الأبحاث العربية (بيروت)، ١٩٨٧.
- (٢) انظر تحليلاً لرواية: رامة والتنين لإدوار الخراط بقلم الكاتب في مجلة المهدي، العدد الخامس، السنة الثانية ١٩٨٥، وانظر أيضاً قراءة لرواية إبراهيم أصلان مالك الحزين في كتاب أرض الاحتمالات للكاتب أيضاً. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨. حيث تعالج هذه الطريقة السردية ويلقى عليها بعض الضوء.
- (٣) يقصد بالراوي الأول من يقول أنا في الرواية حسب تعريف تودوروف في مقالة له بعنوان «اللغة والأدب» منشورة في كتاب الجدل البنيوي، منشورات جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٥.
- (٤) هناك هوامش أربعة في الرواية، واحد منها فقط يتناول شخصية زاهر النابلسي (ص: ٧٠ - ٧٦).
- (٥) نحيل القارئ فيما يخص نظرية رينيه جيرار في الرغبة المثلثة، إلى كتابه الكذب والرغبة والرواية، من منشورات جامعة جونز هوبكنز، ١٩٦٥.

عن الانهيار بل الإمساك بشخصياته في لحظة وعيها للعالم المنهار، ذلك الوعي الذي تختلط فيه الذات بالموضوع، العالم المتأمل بالذات المتأمل.

هل تحكي (قامات الزبد) عن الحرب الأهلية في لبنان؟ نعم. ولكنها تحكي أكثر عن حرب الذات مع نفسها، عن ذلك الصراع الداخلي الذي يعتمل داخل ذوات الشخصيات. ومن هنا، نلتحق رواية إلياس فركوح بذلك النموذج من الكتابات الروائية العربية الجديدة التي تصور انهيار العالم الخارجي بتصوير الصراعات الداخلية للشخصيات. إنها نلتحق فرداً جديداً في عائلة الأعمال الروائية التي كتبها إدوار الخراط وإبراهيم أصلان ومحمد عزا الدين التازي وحيدر حيدر.

كما نحيل القارئ إلى شرح مختصر لنظرية جيرار في كتاب التحليل الاجتماعي للأدب للسيد ياسين، دار التنوير، بيروت - ١٩٨٢، ص ص ٤٤ - ٥٧. ونحن نستخدم مفهوم جيرار للرغبة المثلثة في السياق الذي يخدم غرضنا في هذه القراءة. إن جيرار يعتقد أن الكائن الإنساني غير أصيل لأن رغبته ليست أصيلة، فهو يرغب أن يكون مثل شخصي آخر ولا يرغب أن يكون شجاعاً أو كريماً، وبالتالي فإن ما يحركه هو الغيرة من الآخر مما يدفعه إلى تقليده. ويحلل جيرار - لإثبات نظريته - أعمالاً روائية كثيرة، منها دون كيشوت لسيرفانتس، ومدام بوفاري لفلوريير، والبحث عن الزمن الضائع لبروست، وروايات أخرى غيرها. ونحن لا نشاركه إيمانه المتشائم بعلم أصالة الكائن الإنساني والمصير المجهول الذي ينتظره بسبب ازدياد فرص الغيرة وما تتركه الغيرة من آثار تدميرية على الحياة البشرية. إن ما نفعله هنا هو تطبيق المفهوم التقني الذي أوجده على شخصيات العمل.



الفن المراءوغ فى أحادىث جانبىة*

إدوار الخراط**

والشأن هنا، على سبىل الجء هذه المرة، أن تناول هذه التىمات قء يساعء على فتح خزانة هذه النصوص - أو هذا النص الواحد - والاطلاع على بعض أسرارها.

ولعل التىمة الأولى التى تسترعى الانتباه فى هذه القصص - وسوف أعتبرها كتابا واحدا متراسلا ومتجاوبا بعضه مع بعض، وهناك أكثر من ءلىل على ذلك - هى تىمة ما يمكن أن أسمىة تشفىص المرأة عنءه.

فالمرأة فى هذه القصص شقان متمائزان.

الشق الأول منها هو تشفىص لامرأة هى على الأغلب عملىة، وضعىة إذا صح التعبير، ضىقة الأفق، شءىءة الحرص، نكءىة. فهى تارة غاضبة لأن الراوى زوجها ىرىء أن ىحصل على ساعة قءىمة بءلا من ساعة جءىءة - مع أن الساعة القءىمة ثمىنة جءا لكنھا لا تعرف، ولا تقءر، وهى تتصور أن الساعة القءىمة من سقط المتاع (ص٧)، وهى كءلك أم

ربما كان من المءاغل التى تتىح لنا البصر بءلك العالم الذى ىتعثه جمىل عطىة إىراهم فى (أحادىث جانبىة) أن نلم، شىئا ما، بالتىمات أو الموضوعات الرئىسىة فىھا، وبشئ من سمات النص.

وهو عالم - من البءایة - ىبءو لنا مألوفًا، مءءءا، واضحا وبسبطا لا خفاء فىه، ولكن شىئا ولو قلىلا من إمعان النظر ىشىر على الفور إلى أن فى هذه البساطة عمقا وغموضًا، بل أكثر.

فى مستهل (أحادىث جانبىة) ىقول الراوى إنه سأل أباه على سبىل المءاعبة والنزوة، «لكى ىفتح خزائنه أمامنا، وىطلعنا على بعض أسرارھا» (ص٦).

* (أحادىث جانبىة)، جمىل عطىة إىراهم، مختارات فصول، الهيئة المصرىة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.
** رواى وقاص وناقء، مصر.

يذهبن إلى السينما، ويتأثرن بفراق البطل، وتدمع أعينهن طويلا، لكنهن عند الزواج يقررن شيئا آخر. (ص ٩٧)

وهي، إذن، مخادعة (ص ٩٩) مهما كانت تبدو رومانسية مرهفة المشاعر.

أما الشق الثاني من رؤية هذا الراوى للمرأة - كما لا بد أننا أصبحنا نتوقع الآن - فهو الشق الذى يمكن أن أسميه «الأيقونة - المرأة»، أو المرأة الأسطورة، أو بعبارة الراوى: «كنت أظنها شيئا يزيد عن كونها أنثى» (ص ١٣٢)؛ فهي، خارج علاقات الزواج أو البتوة، كائن يجد الراوى لذة خاصة فى وصف مناقبه الجسدانية، بما يكاد يشبه الشبق المتسامى به: «امرأة جميلة الطلعة، مشدودة العود، عيناها لوزيتان وشفثاها ممتلئتان، حلوة التقاطيع» (ص ٥٢)، مما يكاد يتكرر مرة أخرى:

طويلة القامة، رقيقة الأرداف، ضامرة الثديين، لها وجنتان بارزتان وشفثتان رقيقتان.. لكن وجهها فيه كل السحر، فوجهها وجه أيقونة... (ص ٩١)

وعلى عكس نصيحة صديق للراوى: «لا تضع أصبعك تحت ضرس امرأة»، نجد شخصية كليوباترا بابادوبلوس التى تسمت بعد ذلك باسم ولاء بسيونى، أو شخصية ليزا، أو ليلي أو جويداه قره زاده الدردنيلي، هؤلاء أقرب إلى جمال وذكاء وسحر أسطورى، أكثر من كونهن مجرد نساء، ونساء على تلك الشاكلة التى عرفناها عند الراوى فى نظرتة للشق الأول من تشخيصه لهن، ولكنهن دائما خارج نطاق اليومى والمألوف، فهن أجنيات أو من أصل غريب أو هن ببساطة ينتمين إلى الماضى، أو قد انتهت حياتهن وبدأت أسطورتهم.

*

ولعل ذلك يقودنا مباشرة إلى خبرة الشبق عند هذا الراوى، وهى خبرة خاصة جدا مهما كانت الإيماءات إليها سريعة خاطفة، شأن صنعة الكاتب كلها. ولعل الراوى عنده تعلق «فيتيشى» بقدم المرأة: «ففى ملمس قدميها أحس بنعومة الرحم» (ص ٩٧)، أو «كنت متيما بساقيها، وذات مرة حيوت أمامها حتى تسمح لى بتقبيل قدميها» (ص ١٣)،

هذا الراوى نفسه وكثيرا ما سببت لأبيه - غاوى جمع تحف الساعات القديمة - مضايقات، وكثيرا ما اتهمته بالتقتير وتبديد المال (ص ٨). وهى مرة أخرى تسخر من الأساطير العريقة ولا تفهمها وتهمس للراوى الآخر - الذى هو فى الواقع هو نفسه لا يتغير مهما تغير فى اسمه وظروفه ومواصفاته - وتقول له ساخرة «يا ندامة ويا مصيبتنا من الحكايات!» (ص ١٩)، وهى نهارة للفرص: «إنت تعرف الدكتور من زمان؟ اطلب منها تكرمنا فى الحساب!» (ص ٢٥)، فهى دائما «تشغلها الأمور المالية» (ص ٢٦)، وهى تكرر تهمتها لزوجها بالبخل فى قصة أخرى هى دائما تنويع على القصة نفسها (ص ٤٤).

ولعل أوضح تشخيص لهذا الشق من المرأة نجده فى قصة «يوميات» حيث تمثل الأم (دائما هى الأم والزوجة) دوراً كله غضب وحقد لا يبرأ، وهى أيضا على أنها تسببت فى إثارة شحناء عائلية تخادع زوجها فتذهب لزيارة ابنتها التى حرم الزوج عليهم زيارتها. وفى هذه القصة نفسها لا تهتم النسوة إلا بشيئين لا ثالث لهما: المشاحنات، والأمور المالية المتمثلة أساسا فى بيع المصاغ من أجل بناء مقبرة.

على أن فكرة بناء المقبرة التى راودت تلك العائلة القبطية وألفت فيها بذور التناحر والتباغض، هى بالطبع تقليد مصرى عريق لا يخطئ الكاتب كعادته فى أن يرمي إليه إيماءات وجيزة ودالة. إن الطبقة التحتانية والأساسية فى القصة ليست فى هذه النزاعات، بل فى التوق إلى الخلود: أن يوضع اسم الأب على قطعة رخام مصحوبا بكلمة من الكتاب المقدس. وتنتهى القصة مع ذلك بتمويه بارع يتعلق فقط بما أثارته المقبرة من خلافات عائلية يومية ومبتذلة، كأنما تلك الخلافات هى لب القصة. وفى ذلك مثال واحد - يظل يتكرر باستمرار - على الفن المراءوغ عند جميل عطية إبراهيم.

وكأنما صديق الراوى يعلن عن رأى الراوى - الكاتب فى النهاية - عن هذا الشق الأنثوى؛ إذ يصف النساء عامة بأنهن:

ولكن المرأة ترفض إشباع هذه الشهوة الفيتشية في المرتين كلتيهما.

أما الخبرة التي تأتي في صفحة ١١٢ والتي أسماها (هل في هذه التسمية شيء من السخرية ولو كان غير واع؟) «شيئا رهيبا، شيئا كالبركان، كالقوة المدمرة في هذا العالم، كالشر نفسه، أو كالتقوى نفسها، شيئا عاصفا كالجنون أو العدل». فلعل القارئ يعود إليه، ولكنها أيضا رفضته، بل صفته على وجهه قائلة: «أحيوان أنت؟»

والراوي يحكي عن عنايات فيقيل:

كنت أدعوها فرسة، وعندما نسير في الغرفة عرايا، وكان ذلك قبل إقبالي على دراسة اللغة اليابانية (كان ثم علاقة بين العري واليابانية!) أرقب جسدها وأشممه وأربت عليه في قدسية، كأنتي أتعبد له. (ص ١١١)

لا غرابة، إذن، أن توجد المرأة عند هذا الراوي في عالمين منفصلين، فالمرأة السحرية أو المشتهاة، سواء، ترفضه، أو هي إما قدسية وإما شيطانية، أما المرأة العملية الأرضية فهي تنكد عليه عيشته، لكنها مع ذلك عماد الحياة اليومية وسندها.

وحتى عندما يذكر ذكريات «وحدث بين جسدينا» أي بين الراوي وإحدى تجليات المرأة الأسطورية، فإنه يصفها بأنها ذكريات «عابثة» كأنه يتنصل منها، كأنه هو الذي يرفضها، لأن الأسطورة - بتعريفها - مقدسة، لا تمس.

*

التيمة الثانية التي تتردد - على استحياء ولكن بإصرار - هي كما نتوقع دائما من هذا الكاتب، تيمة الهم السياسي.

ومع أن (أحاديث جانبية) على خلاف ثلاثيته المعروفة (١٩٥٢) و(أوراق ١٩٥٤) و(١٩٨١) (اغتيال حلم) لا تعكف مباشرة على علاج المسألة السياسية، فإنها لا يمكن إلا أن تمس هذه المسألة، ولو على سبيل مجرد السرد والحكي الذي يبدو كأنه فرعى أو ثانوى - وإنما كل شيء يبدو كذلك

وإن كان يخفى شيئا آخر - «فالتأثرات الإسرائيلية تعربد في سماء القاهرة، وقد سيطرت على أجواء سيناء» (ص ١٩). بينما قبل ذلك بسنوات كانت كلية الحقوق قبل الثورة:

مليئة بالتيارات السياسية والمدارس الفكرية: وفديون، سعديون، مصر الفتاة، حزب وطني، إخوان مسلمون، شيوعيون، بالإضافة إلى الشعراء والكتاب والفنانيين المدافعين عن مذاهب العبث والعدمية... (ص ١٨)

وبعد ذلك بصفحتين: «البلد تعيش هزيمة نكراء مدوية لامبرر لها ولا يعرف أحد مداها...» إلى آخره (ص ٢٠). وهزيمة ٦٧ تلح على هذا الراوي الكاتب إلحاحا له بالطبع ما يبرره: «بعد ضياع سيناء والقدس لاشئ يهم» (ص ٣٤).

أما ليزا - المرأة شبه الأسطورية اليهودية التي تردت في أن تصف نفسها بأنها مصرية مع أنها ولدت في الخرنفش والتي يلوح أنها جاسوسة صهيونية في نهاية الأمر - يلوح ذلك دون أن يتأكد تقريره مباشرة، كعادة الكاتب - فهي تحدث الراوي عن أحلام اليهود ووعده بلفور وعن هرتزل، أما الراوي «فلا يدرك أبعاد حديثها بسبب انشغاله بالقضية الوطنية في مصر حتى النخاع» (ص ٥٠)؛ ففي ذلك الوقت كانت المسألة الوطنية هي الاحتلال والقصر وليست فلسطين، أو هكذا كان يجرى الوعي الشائع بالمسألة السياسية.

والنبوءة الغامضة المقتضبة والملتسرة تأتي في نهاية قصة عجوز يعاني أزمة إحالته على المعاش: «بعد حرب ١٩٥٦ قامت حرب ١٩٦٧.. ثم اشتعلت حرب الاستنزاف، وبعدها حرب ١٩٧٣»، ثم تأتي النبوءة الملعونة: «الحروب القادمة كثيرة أيضا». هل هي ملعونة حقا؟ كم من الحروب جاءت، أو ستجيء؟

من الإشارات الغامضة أيضا - أو التي تبدو كذلك - أن الراوي في قصة «لوحة زيتية» أقام آخر معرض له قبل النكسة هو:

عبارة عن صور زيتية لصفائح القمامة، صفائح قمامة متعددة ومليئة بالقمامة وعلى موائد

مهجورة والصفائح تلمع وتنطفئ كأن إضاءة داخلية فى اللوحة تغمرها. (ص ١٢٩ - ١٣٠)

وفى هذا السياق نفسه يأتى هذا الراوى؛ إذ يسرد حكاية عن ذلك الرسام: «يضرب بالفرشاة، ويتحدث عن مظاهرات الطلبة، وحياة السجن، والمومسات... ولا أتبين شيئاً من كلامه». أما نحن فلعلنا نتبين شيئاً واضحاً - وإن كان مضمراً - فى هذا الترادف الغريب بين مظاهرات الطلبة (وأسبابها) وبين السجن والدعارة، خلقية أو عقلية أو روحية سواء.

هذا الهم السياسى - تلك التيمة الرئيسية الأخرى - مخامر يغمر القصص كلها، أو يغمر هذه القصة الواحدة كلها، بجو خفى مضمّر وتحتانى - إن صح أن الجو يمكن أن يكون تحتانياً - ولكنه هناك رازح وقوى.

*

وقد يقال إن هموم الحقبة الناصرية، وبدايات الحقبة الساداتية تسيطر على هذا الكتاب، بينما هى قد انقضت، بخيرها وشرها، أو على الأغلب بشرها، ولم يبق منها خير. ولكننا هنا نغفل دور الكاتب المؤرخ الذى يعنى بهموم وطنه وهموم تاريخه. أليست هموم الماضى متصلة وممتدة فى الحاضر؟ أليست هى منبع همومنا اليوم، وربما غدا؟

وهل توقفت الخديعة؟

*

يترادف هذا الهم السياسى المخامر بهم آخر هو من أجلى وأثقل هموم الطبقة الوسطى - عليها ودنياها - هم ادخار المال، وحسبان حساب الزمان وتصاريقه، وتقسيم التركات، وتوزيع الأموال، وبيع المصاغ والمجوهرات والساعات القديمة، وتأجير البيوت والغرف والمساكن، والانتهاكات بتبديد الأموال، وأيام الضائقة المالية فى مناسبات زواج البنات. (انظر مثلاً صفحات ١٠، ٣٤، ٦٧ وغيرها).

*

فهل ثم صلة بين الهم السياسى وبين هموم الحياة اليومية عند أبناء هذه الطبقة التى يتحمى إليها الراوى - الكاتب.

الإجابة تبدو واضحة، بطبيعة الحال.

ولكن النقيض هنا لا يخفى، فإن هنا اهتماماً آخر هو ما قد أصفه بأنه هم ما وراء الواقع، على ما فى (أحاديث جانبية) من تقنيات «واقعية» ونبرة سرد صاحبة وهادئة الإيقاع، مع كل ذكائها.

إشارات وإيماءات تأتى، فى تضاعيف هذا السرد الذكى، إلى السر، والشياطين والغوامض غير المفسرة:

- «هناك علاقة وذخفية تربط بين الإنسان وحوائجه» (ص ١١).

- «رأيت السر يفارق الجسد» (ص ١٣).

فهو هنا يفيد من الاستخدام الشعبى لكى يسرد واقعة الموت، بعد أن أكد صديق الراوى «أن لمعة العين.. فيها سر الحياة».

والراوى يحكى عن ذكرياته - وهى هنا ليست عابثة - مع صديقه، أو عشيقته ربما القديمة، فبعد أن منحه قبلة ساخنة قالت له: هل تعرف أننا خلقنا بالصدقة؟

لازلت أذكر تلك الرعدة التى أصابتنى من قولها، وقد لسعتنى كلماتها بنيران حارقة، فانتفضت واستعذت بالله من الشيطان الرجيم وبسملت وقد تخيلتها الشيطان الرجيم يحادثنى وقد تجسد أمامى على صورة فتاة جميلة... (ص ١٦)

هاهى ذى المرأة الأسطورية، ضد - القدسية، واقعية جداً، وتقع فيما وراء الواقع، فى وقت معاً.

وفى قصة «يوميات» نعرف أن حنا رفض دفن حرم صديقه مجلّع فى مقبرته، وادعى أنه نسى المفتاح، ولكنه كان يتشائم من فتح المقبرة فى بداية العام، فالمقبرة إذا فتحت فى بداية العام فلن تكتفى بجثة واحدة، وتبدأ فى سحب الأحياء واحداً بعد الآخر (ص ٦٤). فأى فزع فى تلك الإرادة لقوى القبر!

وهو يكمل مشهداً شيقاً عن العرى واللغة اليابانية والتعبد للجسد بأن يقول:

أحاول السكنى والبقاء فى داخلها، وأحكى لها شيئاً عن ذلك المجدوب الذى رأى جداراً سميكاً يحول بينه وبين الجنة فاخترقه بجسده وطار ثم عاد ثانية إلى الأرض وقد ارتدى ملابس نورانية. (ص ١١١)

وما من شك مرة أخرى فى ذكاء السرد، على إيجازه، إذ يمزج بين عناصر ثلاثة متراسلة وإن بدت متباعدة: هى عناصر الشبق، ثم الحكاية الشعبية وأخيراً العنصر الأسطورى أو ما وراء الواقعى.

وهذا المزج بين الحكى الشبى والفرع الغامض لقوى ما وراء الواقع يتبدى فى خوف الراوى - فى قصة «البحر» المفاجعة - من بيع المذباغ الضخم القديم، وهاجسه أن سوف تحل كارثة لو فعل، وهو المذباغ الذى كانت جدته تعتقد أنه مسكون بالجن، وبالفعل، ماتت زوجته حتى قبل أن يدخل البيت عليها بمذباغه الجديد الصغير.

وأخيراً، فإن قصة «البحر» هذه كلها هى مغامرة هادئة النبوة جدا فى ساحة هذا الذى أسميه ما وراء الواقع، فالبحر - هنا - يغمر القاهرة، أليس هذا مجازاً للموت الذى يغمر الحياة كلها؟ أما الزبد على الفم، فهو زبد البحر وزبد الموت معا.



ومع ذلك كله، فإن الراوى - السارد يجسد تماماً ما استشفه عند جميل عطية إبراهيم من ميزة لعله يتفرد بها من بين أقرانه: ميزة الفن المراوغ.

هذا الراوى - السارد يتوحد بنصه، حتى ليصبح النص نفسه هو الراوى.

وقد يكون اسم هذا الراوى عباس عجورة، أو ميناء، وقد يكون قبطياً أو مسلماً، وقد يكون غير مسمى، ولكنه واحد دائماً على اختلاف ما يحدده له كاتبه، تحديداً دقيقاً، من أسماء وظروف اجتماعية ومواقع الحياة، واحد بتركيبته النفسية بل أكثر، بتركيبته النصية كلها.



أدرك طبعاً أنني إذ أوجد بين الراوى والنص، وبينهما وبين الكاتب نفسه أحياناً، إنما أرتكب خطيئة نقدية كبرى

فى عرف أصحاب التصورات الراسخة المقررة. وهو ما أراه صحيحاً فى (أحاديث جانبية) لجميل عطية إبراهيم.

إننى أزعّم أن لهذا التوحيد ما يبرره من داخل النصوص نفسها، فإن الراوى لا يحكى حكاية - هى النص - بل هو نفسه الحكاية التى يرويها بلا تفرقة، لأنه لا يروى عن حكاية خديعة أو مراوغة أو صراع، بل يمارسها جميعاً، على مستوى أعمق. الراوى، إذ يقول عن الخديعة إنما يفعلها فى الوقت نفسه، يخدعنا، نحن القراء، ذلك الخداع الفنى الجميل، ليس فقط بمعنى الإيهام أو التمويه بل بمعنى أنه لا يتخذ أبداً دور العارف الخارجى الذى ينفصل عن نصه ليرويّه، هو يتقمص نصه ويلعب لعبة النص نفسه.

أما زعمى بتوحد الكاتب بهذا النص الراوى - أو الراوى النص، فى تشكّل ثلاثى، فهو ما يتحقق أحياناً، وليس دائماً، وخاصة عندما يخوض «النص الراوى» مغامرة التأمل، والتساؤل، أو التفكير، أو التعليق على الأحداث؛ إذ نسمع هنا نبذة المؤرخ القاص التى نعرفها جيداً عند صاحب ثلاثية (١٩٥٢) و(أوراق ١٩٥٤) و(اغتيال حلم) التى صدرت أخيراً بعنوان (١٩٨١).

هذا الراوى متسائل دائماً، أحاطت به أنواع المراوغة، سلماً وإيجاباً، إنه ليس الكلمة الأولى ولا الأخيرة، بل إنه سؤال متصل بلا إجابة.

إنه هو الذى «يتكلم» طول الوقت (فيما عدا قصة واحدة بضمير الغائب المفرد الذى يخادعنا - أيضاً - لأنه فى حقيقة الأمر ترجمة لضمير المتكلم المفرد، وليس صاحب نظرة علوية عارفة بكل شئ)، ولكنه مع ذلك ليس محور العالم ولا أصله ولا خالقه. هو النص المروى نفسه بلا زيادة ولا نقصان وليس «صاحب» النص ولا محركه، ولا مسيره.



ولعل أبرز سمات هذا النص - الراوى هو على وجه الدقة أنه مراوغ. أى أن له قصداً مراوفاً ومضمراً لا يفصح عنه قط لكنه لا يخفيه أو يطمسه أو يلغيه، بل يترك - دائماً - ومضة موحية ولكنها - دائماً - فى غاية الرهافة، أو كما

الإيجاز هنا ليس إخلالا على الإطلاق، بل هو علامة تفوق ومقدرة على الاستغناء عن الحشو والفضول والتزيد. (ولست أعنى بطبيعة الحال أن سعة المعجم وغنى المفردات عيب فى ذاته، على العكس تماما - ولعل قرائى يعرفون هذا - وإنما المناط هو النأى عن الثثرة وعن العى، واختيار الكاتب من أدواته ما يفى بمقصده الفنى).

ولعله مما يجرى هذا المجرى أن نلحظ - ونأسى - لأخطاء فى اللغة والهجاء والنحو، هل هى من آثار الطابعين أو المصححين أم قد اقترفها الكاتب؟ فضلا عن شىء من ركافة أو تعثر فى صياغة الجملة، لعله يوقف السلاسة المحببة فى مضى السرد على سننه الممهدة السوية السبل عند هذا الكاتب الصناع.

ومهما كانت الأمثلة على ذلك قليلة، فقد كان الأعون والأجدر ألا تأتى إطلاقا، فهو يقول مثلا فى صفحة ١٨: «انقطعت العلاقات بسبب يعمهم الفيلا والانتقال إلى منطقة أخرى» دون أن يشير إلى من يعود الضمير فى «يعمهم». نحن نفهم أن ذلك من سياقات العامية عندما نتكلم ويفهم عنا سامعنا، ولكن أكان ثم حاجة لهذا الاستخدام هنا؟ فضلا عن نبو التقابل بين «يعمهم»... و«الانتقال»، ثم إن استخدام كلمة «منطقة» هنا غير مألوف وغير مبرر، لأن هذه الكلمة تحمل معانى أو إيهاء هندسية، طبوغرافية، أو عسكرية، ولكننا هنا فى معرض انتقال أسرة من حى إلى حى آخر.

وغير ذلك ليس بالنادر.

انظر تعثر عبارة مثل «شهدت غرفها الواسعة مطارحة الغرام لها...» (ص ٢٠) وهو يعنى أن الراوى كان يطارحها الغرام - لا يمكن أن يكون بطارح الغرام «لها» - لكنه يكتفى بالمصدر المجهل «مطارحة» عوضا عن «مطارحتى» أو أية صيغة من صياغات كثيرة وافية بالغرض.

ومن الأمثلة الأخرى (ص ٩٧) أن يبدأ فقرة جديدة فى قصته بقوله: «وصدقنى علم النفس هو مجال تخصصه».

وتساءل هل كان الكاتب يقصد المعنى الدقيق فى كلمة «صاغيا» عندما قال «فاستمعت إليه صاغيا...» أم أنه

كان يقول القدامى فى غاية من لطف المدخل مع استساراه. هو نص - راو مخايل، بل مختال، لا يفى قط بالوعد الذى يقطعه على نفسه، وإن كان يوحى لنا طول الوقت أنه يتتوى الوفاء به، وهو يستسلم للخديعة - وإن كان يعرفها، بل باستسلامه ومعرفته وما هو أكثر من ذلك يتواطأ مع الخديعة، سواء كان فى داخل الحكاية التى يسردها، أو فى أسلوب حكايتها نفسه، يخايلنا ويخائلنا ويجر أرجلنا كأنما يتلمظ على حسابنا أو كما يقول الإنجليز Tongue in cheek دون أن يخرج لنا لسانه تماما، كأن قدرا حتميا من الأمانة يقتضيه أن يدلنا مع ذلك على خفاء مقصده مهما أبدى من تمويه.

فى قصته الأولى «ساعة ع.م.ب» يقول الراوى (ص ٣٥):

ألف وأدور فى الحديث، يسمعنى (يعنى أباه) ثم.. يصمت، خذلته. سألتى عدة مرات رأبى، وراوغت.. كنت كمحام يتصدى لقضية خاسرة فيعيد تقديم الأدلة الضيقة التى يمتلكها بطرق مختلفة بعد تغليفها بمعسول الكلام.

ليس هذا ما يحدث فى داخل الحكاية فقط، بل هو نفسه طريقة تقديم الحكاية لنا، مداورا وأمينا فى وقت معا.

وأدلتة - فعلا - ضيقة، إن عالمه محصور، محدود تقريبا داخل مواضع لا تتغير، مهما اختلفت بطاقات التمويه الملصقة عليها، هو عالم الطبقة الوسطى الدنيا غالبا، وصراعاتها، وعلاقاتها الصغيرة: هذه أماكن منزوية فى القلب وفى الواقع، معتمة، وغير نظيفة تماما، وضيقة حقا، لكنها مرصودة بغاية الأمانة، على مستوياتها المختلفة، سافرة ومضمرة، ظاهرة وخفية.

*

وفى هذا السياق - فإن أدلتة ضيقة حقا، بمعنى أن هذا الكاتب المجيد قد اعترف لى، ذات مرة، أنه لا يملك إلا قاموسا محدودا من الكلمات، ولكنه بهذا العدد الصغير نسبيا استطاع أن يعبر عما يريد. وأزيد على ذلك فأقول إنه بهذا المعجم الضيق أجاد التعبير بالفعل عما يريد، وإن

كان يريد أنه استمع إليه فأحسن الاستماع وعندئذ فالكلمة الصحيحة هي «مصغيا»؟ أما «صغى» فهو أنه مال، والشاهد هنا هو الآية القرآنية: «ولتصغى إليه أفئدة الذين لا يؤمنون بالآخرة...».

ولعل الخلط بين كلمتي «أحاج» و «أحاجي» في قصته «شجرة المعرفة» مما لا يكاد يفتقر، لأن الخلط بين الحجة والأحجية مما لا يمكن أن يسوغ. أم أنه خطأ مطبعي مرة أخرى؟

*

يبقى أن أشير بسرعة إلى أن بناء الإيهام القصصي أو السردى قد يعوزه شيء أو أشياء. ليس إحكام الصنعة، في تصوري، مطلوباً أو مرغوباً في كل الأحوال، ولكن الخلطة التي تأتي عن غير مقصد فني متدبر، ليست بدورها شيئاً مرغوباً.

في قصة «ساعة ع.م.ب» يبدأ الراوى بقوله:

١ - «أثناء زيارة لى إلى بيت والدى.. منذ عدة أعوام».

ثم يقول الراوى عن والده:

٢ - «فربما ظن في شيء فوخته، وقد تجاوز الثالثة والسبعين».

والده الآن قد تجاوز الثالثة والسبعين منذ عدة أعوام، أى أنه على الأقل فى نحو الثامنة والسبعين، إذا جعلنا «عدة أعوام» تعنى خمسة أعوام مثلاً، أى أنه خرج على المعاش منذ نحو عشرين عاماً.

٣ - أما توقيت حدوث الواقعة التي يرويها النص فهو «بعد عشرين عاماً أو يزيد» من فترة دراسة الراوى وحبيبته القديمة كليوباترا فى كلية الحقوق وكلية الطب على التوالي، «فى ذلك الوقت، قبل الثورة» (ص ١٨) أى على الأكثر فى العام ١٩٧١ إذا تصورنا أنهما كانا طالبين فى عام ١٩٥١ مثلاً، قبل الثورة بعام واحد.

وفى هذا العام (فى ١٩٧١) - وحسب ذلك التصور - كان أبوه فى الثامنة والسبعين من عمره أو يزيد، على أحسن التقديرات.

قد عرفنا الآن أن توقيت الواقعة المروية هنا إنما يأتى مباشرة بعد هزيمة ١٩٦٧، وقبل موت عبد الناصر (ص ٢٢)، أى فى ١٩٦٨ أو ١٩٦٩ على الأكثر، وليس فى ١٩٧١. فهل فارق السن هنا مهم؟ أليست وفاة عبدالناصر مما له أثر فى خلفية القصة؟

على أنه من الممكن - مع ذلك - تصور أن توقيت القصة إنما هو فى ١٩٦٩ وأنه منذ «عشرين عاماً أو يزيد» (١٩٤٩) كان الراوى وصديقه مازالا فى الجامعة.

٤ - لكننا نعرف بعد ذلك أن عائلة الراوى قد باعت الفيلا منذ أكثر من ثلاثين عاماً (ص ٢٧) أى فى العام ١٩٤١ على أكثر تقدير.

فهل كانا فى الجامعة عام ١٩٤١ أم فى ١٩٤٩ أم فى ١٩٥١؟ ومن ثم تتخلخل كل المواقيت؟

يتجنب الراوى - الكاتب أن يحدد التاريخ فلا يقول إلا عبارة «منذ عدة سنوات». ولكنه يقول: إن «والده خرج على المعاش منذ أكثر من عشر سنوات»، بينما هو الآن، حسب تقديرنا عمره وفقاً لقول الراوى ابنه، فى الثامنة والسبعين. فهل كان المهندسون يحالون إلى المعاش فى الثامنة والستين؟

لم يكن التوقيت الدقيق بالأمر المهم فى النص لولا أن الراوى يضع الخلفية السياسية والتاريخية موضعاً له أهمية كبيرة وإن كانت مضمرة.

فلعل الخديعة هنا ليست فقط خديعة الأب المحتضر، وليست فقط خديعة أوقعت بناء، نحن القراء، حتى نهاية النص تقريباً، بل ربما كانت خديعة قد أوقعت بالوطن كله. وعندئذ كان ضبط التوقيتات أمراً ضرورياً.

*

إن «الخديعة» التى تشكل موضوعاً - ومضموناً رئيسياً فى هذا الكتاب قد تمتد فتشمل ما هو أكثر من التوايا وضروب الخذلان، فكأنما الحياة كلها تمارس خديعة شاملة، كما نرى فى قصة «صديقان»، وهى امتداد أو تكملة لقصة «ليزا» التى جاءت قبلها وفصلتها عنها قصة أخرى هى «يوميات».

الحسية، بينما هو يمارسها علينا. إنه لا يحكى فقط حكاية خديعة - كأنما المخدوع فيها متواطئ مع ليزا الخادعة - بل هو يمارس علينا مراوغة مزدوجة، يغلف الحسية بالخديعة، ويغلف الخديعة بالحسية، يدينهما - دون كلمة مباشرة واحدة - بينما هو يتواطأ معهما بمعنى من المعانى.

*

من سمات هذا الراوى - أو هذا النص الراوى سواء - فضلا عن المراوغة، أشياء تدرج فى السياق نفسه من قبيل «الحذر»:

- آرائى الحقيقية لا أصرح بها إلا لنفسى صباحا وأنا أسير بمفردى. (ص ١٠٤)

- فى داخلى دائما أرنب يقظ مذعور يكاد الحذر يقضى عليه من شدة الخوف، ولكننى (وهذا مهم حقا) لكننى أيضا مقامر بطبعى. (ص ١٠٥ و ١٠٦)

- أظل طوال اليوم حذر من شيء ما... (ص ١٠٧)

- وعزمت على إخفاء دراستى (لغة اليابانية). (ص ١٠٨)

فهذه ليست فقط سمات الراوى بل هى خصائص النص نفسه، وهو هنا ذلك المقطع المكون من عدة مقاطع «طقوس الخريف»، «الأوراق القديمة»، «اللغة اليابانية»، «الفراق»، «شجرة المعرفة»، «عود على بدء» (كنت قد قرأتها كلها منذ عدة سنوات باعتبارها قصة واحدة، كما وضعها الكاتب).

*

وهذا المقطع المتعدد هو نفسه يكون جزءا من النص الأشمل الذى ينتظمه نسق واحد، ورؤية واحدة، بل وصياغة واحدة، مهما بلغ من حرص كاتبه على ممارسة الخداع البرئ فى تمويه الأسماء والأماكن والمواقع والظروف.

إن الحدائث عند جميل عطية إبراهيم هى فى تصورى أن القصة القصيرة عنده ليست شرائح منفصلة، ليست وقائع

الصديقان هنا، كلاهما، مضروب، مخدوع. وهنا أيضا لا يفنى الصديق بوعدده لصديقه، وهنا أيضا لا يجد الصديق المحبوط غرفة صغيرة مناسبة فى طنطا.. لا يجدها، فماذا فعلت به الحياة، هذا ما يتركه الكاتب معلقا وغير محسوم، وكل شيء هنا، تقريبا، غير محسوم، كما أن العجوز فى القصة الموسومة بصفتة «العجوز» هو أيضا لا يفنى بوعدده لنفسه بأن ينقل زوجته إلى مدافن بورسعيد، «لأن الحروب القادمة كثيرة أيضا».

أما قصة «أحاديث جانبية» فهى غرة هذا الكاتب، لأن المراوغة هنا متعددة ومعقدة فى داخل القصة، كما قلت أكثر من مرة - وفى صيغة تقديم القصة لنا أيضا. الكل هنا متهم، شرير، كاذب، ملتو، الراوى والعجوز والفتاة والصديق والزوجة كلهم يخفون مقاصد مراوغة لا تفصح عن ذاتها قط، وإن كانت تخايلنا - وتخايل شخص القصة بعضهم بعضا - وكلهم متلبثون فى أماكنهم الضيقة المعتمة، بل إن الكاتب هنا لم يقنع بقناع الراوى فقط بل مارس لعبته، لعبة الراوى نفسه، هل هو يراوغنا - أيضا؟ أم أن المراوغة هى مضمونه وموضوعه معا؟ لماذا يخفى على قارئه حقيقة نوايا شخصه، كأنما هو يمثل كلا منهم، وإن كان يبدو واحد منهم فقط، إن ضمير المتكلم الذى يستخدمه الكاتب هنا هو أيضا مراوغ، لأن الحكاية تومئ إلى أن الراوى - وربما الكاتب - يعرف أكثر بكثير مما يقول.

فى قصة «ليزا» نجد، مرة أخرى، أنها قصة خداع، ومرارة، وعدم فهم. ليزا تخدع الراوى عن نواياها غير المفصح عنها، أهى نوايا الجاسوسة أم نوايا المرأة الغريبة العدوانية «اللبوة الشرسة» كما تصف نفسها. كيف لم يدرك تخرجى البهائم وكاتب الحسابات البيطرية الذى أصبح موظفا فى التليفونات ولكنه تعلم الحديث بالفرنسية بطلاقة، وقرأ الكتب؟ (لماذا علمته اليهودية ذلك كله؟) لماذا لم يدرك أنها تخدعه؟ ولكن الكاتب هنا يغلف قصة الخداع المرهبة بأنواع من السكر الشهوى، والجرأة على الطابو. كأنما هذه الجرأة نفسها «تبررها» تيمة الخداع، وكأنما الحسية الشهوانية مدانة خلقيا - ضمنا - لأنها مرتبطة بخديعة، ومن ثم فقد فرغ الكاتب هذه الحسية من نضارتها وبكارتها، كأنه يبرر إدانة

صغيرة منعزلة، ليست لمّا لمشاهد أو صور أو تركيبات متفارقة متغايرة، بل هي تكون منظومة واحدة، كأنما هي تقع على نخوم القصة والرواية معاً، كما كان الشأن في كتابه الجميل (البحر ليس بملآن) الذي يقع على النخوم بين القصة القصيرة - الشعر - الرواية.

أما اختلاف النهايات في المقاطع المختلفة فلا يعنى بالضرورة استقلال هذه المقاطع، بل على أن التمايز النسبي في هذه النهايات قد يؤكد انتماءها إلى نص واحد شامل يمكن أن نعتبره «مظلة» عريضة تنضوي تحتها المقاطع - القصص - النصوص.

ولكن نهاية الكتاب كله دالة، ولعلها تلخص رؤية الكاتب - الراوى - النص الواحد:

«هذه اللوحة تصور أحد القتلة في جو كابوسى».

«فابتأست».

الكابوس في هذا الكتاب يتخفى تحت قناع من السلاسة والبساطة الخادعة، أما القتل فهل هم المخادعون؟ هل الخديعة السارية في تضاعيف هذه الرؤية الكابوسية معادل فعلى للقتل؟

•

وليس ببعيد عن الاحتمال أن انجيازي المعلن والمسبب والمعروف لما أسميه «الكتابة عبر النوعية» قد يكون له أثر ما. في تصورى أن هذه المجموعة من القصص ليست مجرد لمّ لشتات من الحكايات، بل ينظمها سلك واحد، أو هي تندرج تحت نسق عريض موحد، ليس لمجرد وحدة الراوى، الذى يرويها جميعاً بضمير المتكلم الفرد (فيما عدا نص واحد هو نص «العجوز» الذى يقرأ في الواقع كأنه بضمير المتكلم نفسه) كما أسلفت القول، بل لوحدة الموضوع - المضمون، في هذه المقاطع جميعاً، وهو موضوع الخديعة والمراوغة التى يوقعها شخوص الكتاب بعضهم ببعض، وتوقعها الحياة وظروفها بهم جميعاً.

•

من سمات هذا النص - الراوى، كما رأينا، الخوف، الخوف من غضب الرؤساء، الخوف من كارثة غير مفهومة،

من سرقة حافظة النقود (١٠٨). هل هو أيضاً الخوف من رقابة داخلية أم خارجية، ومن سلطات قمع حقيقية أم متوهمة؟ ومع ذلك فإن النص الراوى مقامر، بل مغامر بطبيعته، ويقبل مخاطر كثيرة، إن لم يكن يقبل عليها بالفعل.

هو مثلاً يرى أن العرى لا يليق (صفحة ٥٥) ولكنه يمارس هذا العرى - فى داخل الحكاية، وفى سرد الحكاية سواء - بل لا يتورع عن حكاية هذا الشيء الرهيب المدمر الذى كأنه الشر نفسه فى صفحة ١١٢.

وفى هذا النص نجد عبارة تتكرر كثيراً - وتدل على الكثير - تأتى فى صياغات متقاربة: «نسيان الأمر برمته» (ص ٩٧)، «طلبت منها أن تنسى الموضوع» (ص ٨٩).

إن السلبية، والنكوص عن المواجهة هي من خصائص الراوى (النص؟). وقصة «ساعة ع.م.ب» أول قصص الكتاب وأكبرها حجماً، وأهمية ربما، هي قصة سلسلة من أنواع السلبية، والتقاعد، والجشع الصغير، وهي قصة شديدة المرارة، والتشاؤم (تلك سمة النص كله) على رغم مما يلوح من بساطتها وسلاستها وبعدها تماماً عن كل بوح عاطفى أو تسايل شجنى:

زاد حزنى لخديعتنا له فى اللحظات الأخيرة من عمره... (ص ٤٠)

فقط، لم يفعل الراوى شيئاً بعد حزنه المؤثر.

لكن النص - هنا ودائماً - قد فعل شيئاً، بمجرد كتابته، بمجرد وجوده.

•

إن تقنية نهايات المقاطع - أو القصص - فى (أحاديث جانبية) لها دلالة وأهمية، فى ظنى.

ولعلنى سوف أسمى هذه التقنية: «نقائض النهايات»، وذلك على خلاف فجاءة النهايات المعروفة، والمشهورة، باسم «لحظة التنوير» التقليدية.

إن النهاية هنا لا تلقى ضوءاً - من الخلف إذا صح التعبير - على القصة أو على المقطع كله، فقط، لا تعطيه

فقط دلالة كانت مراوغة على طول النص، بل هي تقف في مواجهة النص السابق، على نقيضه، كأنها ضربة مسددة إلى ما سبقها، وليست امتدادا له أو مفاجأة معدة من قبل كما هو الشأن في القصص التقليدي.

النهاية هنا، بمعنى ما، ليست تابعة من النص بل معاكسة له، ومن ثم فهي عاكسة لمقصده المراوغ.

في نهاية «ساعة ع.م.ب» يقف الدولار - الخالي من الساعات - ليعزى الأب المحتضر على اعتبار أنه ملئ بالساعات؛ الخدعة هنا مزدوجة، تأتي بالدولاب على رغم أنه حافل بالدلالة، بينما هو خاوي، لكي ترضى الذي يموت، ولكن الراوى يحزن جدا لهذه الخديعة.

وفي «ليزا» يدرك الراوى أنها كانت تخدعه طول الوقت - هي الخادعة هذه المرة وليس هو - ولكنها كانت قد قالت له: «سوف يأتي يوم تمنى فيه إطلاق الرصاص على» فكأنها لم تخدعه حقا، وكأنما هو الذي رضى بالخديعة، سرا، ومع ذلك كله فما هي الخديعة؟ نحن لا نرى قط أنها ارتكبت جرما تستحق القتل عليه أو أى جرم على الإطلاق، إلا أنها يهودية مصرية متحركة لمصريتها، فهل هذا هو جرمها الحقيقي، فقط؟

وقصة «العين مرآة الجسد» مصداق لدعوى في أهمية ودلالة النهاية - النقيض، على خلاف معنى «لحظة التوير».

«صدقي» الذى وصف عبر النص كله بأنه بليد الحس، عيناه أشبه بعيني السمك الميت، رتيب الكلام. هذا الرجل الممل الملول يوجد منتحرا في غرفته، دون تفسير، دون تبرير، في نوع من الحس بالعيشية كامل يخامر النص كله ليس في هذا المقطع وحده بل في (أحاديث جانبية) كلها.

هل تشير القصة إلى ذلك - أم تؤكد نقيضه - عندما يقول الراوى أن «سلامة» - وهو آخر لا شبه له بصدقي - كان خائفا من الموت يحتفظ بقصاصات من الصحف كلها تتعلق بحوادث قطارات في سيبيريا وكنينا وبوغوسلافيا والقاهرة؟ أم أن المستوى التحتاني المضمّر من النص هو المستوى الذى تجرى فيه عبارة المرأة الأيقونة؟ وهو مستوى

يجاوز الواقع الأرضى البليد، ويشارف حافة ما وراء الواقع، بما فيه من قدسى، وغيبى وما هو غير قابل للفهم؟

في مقطع «الأوراق القديمة» ينتهى الراوى أنه وجد في أوراقه شيئا كان قد نسيه، «له ملامح وتفاصيل ذابت منذ عشر سنوات أو يزيد، هذا الشيء هو أنا». وهو غير صحيح، لأن مجرد عودته إلى اليوميات أو الأوراق القديمة إنما هو تأكيد لهذا «الأنا». لكنه ينكر ذلك لأن حبيبته رفضت الزواج به، لسبب ليس له علاقة بديانته، يعنى لسبب له علاقة به - هو - بهويته نفسها لا بمجرد ديانته، لهذا أنكر الراوى «أنا» القديم، كأنه لا يطيق أن يكون «أنا» الآن هو المرفوض بل كان ذلك يتعلق بالأنا القديم المنثثر. إنكار غير مجد وغير صحيح.

في مقطع «اللغة اليابانية» تأتي النهاية عبثية وغير مفسرة، وكأنها غير ضرورية: «اللغة اليابانية سوف تجلب لى المتاعب» من غير أى تبرير. كأنما يقول إن فهم الرموز والإشارات - وهى جسد اللغة اليابانية - لن يتأتى عنه إلا المتاعب، فالتكوص أولى، وعليه «نسيان الموضوع برمته».

وعنايات في نهاية مقطع «الفراق» حبيبة يصعب على الراوى فهمها، ولكنه لا يلح عليها - كمادته - حتى عرف أنها تزوجت من رجل آخر.

كان قد طلب منها هذا الشيء الشبقي الخاص به، رهيا ومدمرا، لكنها صفعته على وجهه، ولم يرها ثانية.

زواجها برجل آخر هل هو تطهير لها، أم هو تطهير له؟

*

وللمراوغة هنا قيمة إيجابية، فهي ليست فقط من قبيل مكر الفن الحميد، بل هي تدعونا إلى تجاوز عتبة التلقى السلبي المألوف، بل التخلي عن دور «المتلقى» بما يعنيه ذلك من انتظار لما يلقى إليه من حلول أو من تفسيرات، لنذهب إلى ما بعد ذلك، إلى دور «المشارك» فى اللعبة، دور يطلب من صاحبه أن يفكر لا أن «يستقبل» الأفكار أو الأوضاع، أى أن يوجدها، أن يسهم فى تشكيلها.

شيء، وصامتا، يأمره بالعودة في نهاية؛ الشهر القادم، أى بالتأجيل والتسويق إلى ما غير نهاية، «لا فائدة» من حب الراوى لعنايات، ولا فائدة من هذا العالم، لا فائدة من هذه المحاجة نفسها.

بلى. ثم «فائدة» أساسية، لعلها لا جدوى لها على المستوى البراجماتى - ولعلها على هذا المستوى نفسه ذات جدوى أيضا - هي قيمة الكتابة، وأمانة الكتابة، حتى لو تخفت تحت قناع الفن المراوغ.

المراوغة هنا تخفيز وحث، قد يكون مفضيا إلى تفسير أو أكثر، وقد لا يكون، لكنه على أى حال دعوة للسعى إلى إعادة خلق النص.

*

في مقطعي «شجرة المعرفة» و «عود على بدء»، وهما مقطعان أرى أنهما متصلان اتصالا أوثق من غيرهما، نجد أن محاجة الرب هي أيضا هرب من المعرفة، وأنه «لا فائدة». والغائب الذى يسأله الراوى كأنما هو الرب نفسه، عارفا بكل



ذاكرة الزيتون

توفيق زياد

١٩٢٩-١٩٩٤

عبدالكريم أبو خشاف*

«... الحرب أملت على كتابنا أدباً وثائقياً تسجيلياً ..»
إميل توما - الجليل - إبريل ١٩٨٤

تحت ظرف معين (إيجابياً كان أم سلبياً) عامدين إلى استقراء «النصر» الذي سيكشف بالضرورة عن أبعاد التفاعل بين التجربة الشعرية والحياة التي أحاطت بها، خاصة وأن هذا الشاعر قد تميز بالتلازم الحاد بين الكلمة والفعل، الأمر الذي يؤكد ضرورة المنهج وأولويته.

«على جذع زيتونة»^(١) هذا هو عنوان إحدى قصائد زياد الواردة في ديوانه: «ادفنوا أمواتكم وانهضوا» الذي نشر عام ١٩٧٠، ولكن هذه القصيدة بالذات قد كتبت عام ١٩٦٦، وقد وقع اختيارنا عليها، لنقدم من خلالها الشاعر، ذلك أنها في نظرنا، تختصر الكثير من أبعاد شخصيته، كما تكشف في الوقت ذاته، عن جوانب القضية موضوع الصراع والمقاومة:

لأنني لا أحبك الصوف

لأنني كل يوم عرضة لأوامر التوقيف

وبيتي عرضة لزيارة البوليس

لعل أهمية دراسة تجربة توفيق زياد الشعرية تنبع من مصدرين؛ فهو أولاً لا ينتمي إلى الجيل الأول من مدرسة الشعر المقاوم؛ تلك التي عبرت عن هويتها القومية إثر قيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨م، كما أنه واصل كتاباته الشعرية ملازماً لأقلام الجيل الثاني من هؤلاء الشعراء الذين شقوا طريقهم بنغمة جديدة في مطلع الستينيات.

أما العنصر الثاني الذي يعزز أهمية هذه الدراسة، فيجئ من كونه الشاعر الذي تميز بتأكيد المهمة السياسية للشعر دون موارد، أو بالأحرى جعله واحداً من أسباب النضال السياسي للدفاع عن حقوق شعبه تحت سطوة الاحتلال.

ولضرورة من ضرورات المنهج، فإننا نعرض عن النمط التقليدي في تقديم الشاعر من خلال سيرة حياته التي تكتب

* جامعة بيرزيت - فلسطين .

للتفتيش و«التنظيف»

لأنى عاجز أن أشتري ورقاً

ساحفر كل ما ألقى

وأحفر كل أسرارى

على «زيتونة» فى ساحة الدار

«التسجيل» هو الحدث المحورى فى هذا المقطع، وربما فى القصيدة كلها كما سنرى، وهو تسجيل يكتسب أهمية خاصة؛ لأنه أولاً متعذر، أو يحدث فى ظروف استثنائية، ولأنه ثانياً مختلف من حيث مادته، إذ هو كتابة من نوع خاص «بالحفرة» على جذع زيتونة، كما أن مكان هذه الزيتونة له دلالة، فهي فى ساحة الدار... كل هذه العناصر قد شكلت بعض ملامح الرجل الذى يقوم بهذه المهمة، والتي تؤكد العلاقة بين الإنسان والزمن عبر محورى الاستمرارية والخلود: ونعنى بهما: «الشجرة» و«الكتابة».

يشير الشاعر فى أول سطر من هذه القصيدة إلى الفكرة الأم التي توالدت فيما بعد لتصنع مفهوم المقاومة، «فجاجة الصوف» إشارة لامرأة فرنسية كانت «تسجل» بخيوط سنارتها أسماء الخونة فى الثورة الفرنسية. والشاعر يبحث عن فعل مشابه، لا من حيث الديناميكية، بل من حيث الغرض، فتلك التي ترقب بهدوء وتكتم، وشيء من الدعة، طبيعة ما يدور حولها، لجأت إلى هذه الوسيلة التي تتناسب مع طاقاتها، أما تسجيله هو فقد كان اختياراً له ما يبرره؛ فعلاوة على كونه لا ينسج الصوف - والأمر هنا يتجاوز حدود المعرفة إلى الإشارة إلى أنماط المقاومة الشعبية - علاوة على ذلك فإن بيته يخضع لمراقبة دقيقة من قبل رجال الشرطة، ثم إن إمكاناته لا تسمح له بشراء الورق (وهذا بدوره يشير إلى فصلته الاجتماعية). لذا فقد اختار جذع الزيتونة بكل ما تمثله هذه الشجرة من أبعاد، ثم إن هذه الزيتونة ليست كأي شجرة زيتون، بل هي موجودة فى «ساحة الدار» وهذا التحديد يمنحها شرف الانتماء للدار وانتماء الدار لها، ثم، وهذا هو الأهم، إنها تملك حظاً أوفر فى البقاء على قيد الحياة قياساً على أشجار الزيتون التي كان مصيرها الاقتلاع من قبل هذا الخصم المشترك للإنسان والأشجار، ثمة دلالة

أخرى وليست الأخيرة تتمثل فى طبيعة البيت الفلسطينى الذى يحتضن شجرة الزيتون، إنه بيت الفلاح الذى ينسج توفيق زياد رؤيته الفكرية والفنية من خيوطه.

إن الفعل «كتب» هنا يتحول إلى الفعل «حفرة» حاملاً المهمة ذاتها، مع اختلاف مستوى الكتابة ومغزائها، فيتكرر هذا الفعل بعد أن يتصل بالسين الدالة على المستقبل والحاملة لكل معانى الإرادة والتصميم والسرية، والمعاناة، والخوف، والحب، ولكن وبعد هذا كله، ما الذى يريد أن يكتبه، أو بالأحرى «يحفره»:

ساحفر قصتى، وفصول مأساتى

وأهاتى،

على بيارتى وقبور أمواتى

وأحفر:

كل مر ذقته

يمحوه عشر حلالة الآتى

ساحفر رقم كل قسيمة من أرضنا سلبت

وموقع قريتى، وحدودها

وبيوت أهلها التي نسفت

وأشجارى التي اقتلعت

وكل زهيرة برية سحقت

وأسماء الذين تفتنوا فى لوك أعصابى، وإتعاسى

وأسماء السجون، ونوع كل كلبشة شدت على كفى

ودوسيهات حراسى

وكل شتيمة صببت على رأسى

وأحفر: «كفر قاسم» لست أنساها

وأحفر: «دير ياسين» تشرش فى ذكراها

(...)

ساحفر: كل ما تحكى لى الشمس

ويهمسه لى القمر

وما ترويه قبرة

على البئر التي عشاقها هجروا^(٢).

... كل هذه القائمة من الموضوعات تشكل مادة لهذا التسجيل - الحفر، وهي ولا شك مهمة طويلة وشاقة، وتستدعي من صاحبها بقاء العمر كله يحفر، أو يسجل، ولكن تكرار الفعل «سأحفر» يؤكد نية الاستمرار لديه، لأنه على ما يبدو من «هويته» لا يملك إلا هذا الحفر، وتلك الذاكرة التي يخشى عليها العطب، فيلجأ إلى استبداله هذه الزيتونة بها.

إن هذه الأشياء أو القائمة من الأشياء موضوع التسجيل تقدم لنا الدليل على ملامح صاحب الخطاب ونوع الحياة التي يعيش، إنه ذلك الفلسطيني الذي يرى وطنه يصادر قطعة قطعة من تحت قدميه، وهو أمام هذا، لا يملك أن يواجه هذه المأساة إلا «بالآهات» كما أنه يشتم ويهان، ويسجن، ثم تنظم له المذابح كالذي جرى في «كفر قاسم» و«دير ياسين»، ولكنه أيضا إنسان حالم لا تقطع عليه المأساة حبل الرجاء والخلاص، لذا فهو «سيحفر»:

كل ما تحكى له الشمس

ويهمسه له القمر

هذا «الحديث» وذاك «الهمس» الذي سنجده يتواصل في شعر رفاقه الشباب سميح القاسم وراشد حسين ونزيه خير ثم محمود درويش.... ليفقدوا غناء ثوريا يميز الشعر الفلسطيني ويمنحه هويته.

ونحن قبل هذا كله وبعد ربما تساءلنا عن دواعي هذا «الحفر» ولأية غاية يرى الشاعر هذا التسجيل ضروريا؟ وللإجابة فإننا بحاجة لقراءة الأعمال الشعرية الكاملة لتوفيق زياد، كما أننا إضافة إلى ذلك محتاجون لإعادة قراءة وقائع الشريحة الفلسطينية التي بقيت فوق أرضها وتحت رحمة الاحتلال الصهيوني البغيض. بيد أن الرؤية المتفائلة للشاعر والمرتكزة على قناعة فكرية ماركسية تجعل من محاولة الإجابة أمرا ممكنا، فمن خلال إشارته:

وأحفر كل مر ذقت

يمحوه عشر حلوة الآتي

نلمس عندئذ مدى تفاؤل الشاعر بالمستقبل وثقته بأنه يمتلك مصيره، كما أن حجم هذا النص يسمح كل أثر للمعاناة، وإن كان له من دور في هذه المرحلة فهو مجرد التسجيل ليعينه ذلك على عدم النسيان:

لكي أذكر

سابقى دائما أحفر

جميع فصول مأساتي

وكل مراحل النكبة

من الحبة إلى القبة

على زيتونة في ساحة الدار

إن الإطار التاريخي لهذه القصيدة يشير أيضا إلى أن الشاعر كان كفيده من أبناء هذه الفئة التي بقيت فوق أرضها. وتحت الاحتلال الإسرائيلي، كان يعلق أملا كبيرا على القيادات العربية خلف الحدود، ففي تلك الفترة من الستينيات كانت كل المؤشرات لدى هذه الفئة توحى بقرب ساعة الخلاص. وبطبيعة الحال، فقد كان الحل العسكري أحد الإمكانيات الواردة إن لم يكن أهمها، لذلك فقد كرر الشاعر نداءاته إلى العرب في ديوان طويل كرسه للتغنى بالإنجازات والتحولات في البلدان العربية، وحثها على المبادرة بتخليصهم من ذلك الواقع، حيث نقرأ من جملة قصائده العناوين التالية: من وراء القضبان ص ١٠٥، سمر في السجن ص ١١٣، رجوعيات ص ١٢١، بورسعيد ص ١٣٥، إليكم ص ١٤٠، متى نلتقى ص ١٥٧، رسالة عبر بوابة مندلبوم ص ١٦٦، هنا باقون ص ١٩٧، وثبة الجسر ص ٢٠٥.

إن فحوى الخطاب الشعري في تلك المرحلة يكشف عن ارتباط كبير بين ما يكتب وبين الجمهور المخاطب في تلك الرسالة، وهو غالبا ما يستخدم الضمير الجمعي للمخاطبين دلالة على تعيين مهمة الخطاب وغايته، إيماننا منه بأن الأنا الفلسطينية لا يمكنها أن تتجاوز طاقاتها، لذا فإنها تلهج بهذا النداء القريب من الاستغاثة: (٣)

أناديكم

أشد على أياديكم

أبوس الأرض تحت نعالكم، وأقول أقديكم...!

هكذا ندرك من خلال هذا النموذج، وعبر نماذج متعددة في شعر زياد أهمية الطابع التسجيلي لديه، حيث تأخذ القصيدة طابع الوثيقة أو الحكاية المعتمدة على الواقع بكثير من تفاصيله في محاولة منه لرسم صورة الوطن في ذاكرة ووعي الأجيال، وحين يشك أن الشعر قد لا يقوى في بعض المواقف على القيام بمهمته فإنه يعهد إلى التسجيل المباشر^(٤)، إدراكاً منه أن هذا الدور يشكل في المرحلة الراهنة تحدياً من نوع خاص، يعتمد أولاً على إنعاش الأمل في النفوس التي أدركها اليأس أو أوْشك.

إن هذه السمة من سمات شعر زياد هي في نظرنا صدى مباشر لحساسيته بالظرف السياسي واقتربه منه، لذلك فإننا عند دراستنا لشعره نفاجأ بأننا لا نلمح تطوراً متتابعاً لتعبيره الشعري بقدر ما نقرأ انعكاساً صادقاً للواقع مع التركيز على الجوانب ذات الدلالات الخاصة، كبناء السد العالي، وتأميم قناة السويس، حرب التحرير الجزائرية، والثورات والانقلابات العسكرية في كل من السودان والعراق واليمن... وسواها..

عن تطور التجربة الشعرية:

إن محاولة تتبع تطور تجربة توفيق زياد الشعرية لابد لها من التوقف أمام قضية ترتيبه قصائده (ديوان توفيق زياد طبعة دار العودة ثم الطبعة الأخيرة لأعماله - مطبعة أبو رحمون - عكا ١٩٩٤)، فالملاحظ أن الشاعر قد أعاد ترتيب قصائده أكثر من مرة، ونعتقد أن ذلك قد تأثر على نحو ما بالرقابة وقانون النشر في إسرائيل^(٥). ولكن الشيء المؤكد أن إحدى مجموعات الشاعر - شيوعيون - لم يتح لها أن تنشر إلا في وقت متأخر نسبياً (عام ١٩٧٠) رغم أن أكثر قصائدها قد كتبت في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، ومرد ذلك كما يتضح في ديوانه (طبعة دار العودة) هو إحجام دور النشر العربية عن تقديم الشاعر عبر شعره ذي النزعة الماركسية، كما يلاحظ المتتبع أن مجموعته الأخيرة قد جاءت بإخراج مختلف توارث فيها مجموعة «شيوعيون» تحت عنوان الديوان الثاني (أشد على أيديكم)، وديوان (كلمات مقاتلة). كل

هذا يكشف عن الاعتبارات السياسية والثقافية التي كانت وراء هذا الخلل بين طبعة وأخرى.

هذا وقد توقف عبد الرحمن ياغي أمام هذه القصيدة في دراسته لشعر توفيق زياد^(٦)، وحاول إعادة ترتيب ديوانه الأولين وفقاً للتواريخ المسجلة في نهايات القصائد، أو وفقاً لموضوع القصيدة، وهذا الترتيب يتوقف عند العام ١٩٦٦ في حين تخرج الدواوين الثلاثة الأخيرة من طبعة «دار العودة» من إطار هذه الدراسة، بيد أننا نعثر في الديوان الثالث (ادفوا أمواتكم وانفضوا) على اثنتي عشرة قصيدة كانت قد كتبت في العام ١٩٦٦ أو قبله مما مجموعه عشرون قصيدة؛ الأمر الذي يؤكد استمرار هذه الظاهرة في ترتيب ديوانه العام.

أياً ما يكون الأمر، فإن الخلل في الترتيب الزمني لقصائده لا يمكن أن يحول دون تبين الخطوط العريضة من ملامح تطور تجربته، خاصة أن مفاصل هذه التجربة ملتصقة إلى حد كبير بحركة الواقع، كما أن اشتغالها على ظاهرة الوصفية المباشرة في كثير من الأحيان تخدم إلى حد كبير الكشف عن أبعاد هذه التجربة.

ثلاث نزعات رئيسية تتداخل في تجربة توفيق زياد الشعرية، وهي رغم تشابك خيوطها من حيث الموضوع فإنها تتوزع زمنياً على مرحلة الخمسينيات أو البدايات الأولى للتجربة تحت الاحتلال، كما تستمد هذه المرحلة جزءاً أساسياً من ملامحها من خلال رؤيته الحزبية، والنزعة الثانية التي تبلورت في النصف الثاني من الستينيات إلى بداية السبعينيات وهي التي استفادت من تبلور أدب المقاومة في آفاقه العربية والإنسانية، ثم المرحلة الثالثة وهي تلك التي تطورت عن الاثنتين الأوليين أو ما يمكن تسميتها بمرحلة التراث الشعبي، حيث انصب اهتمام الشاعر على جمع التراث الشعبي وتصنيفه؛ الأمر الذي تداخلت فيه القصيدة الشعرية مع الحكاية أو القصة مع الأزوجة الشعبية.

أولاً: القصيدة السياسية

قبل أن نشعر في تقديم هذا الجانب من شعر زياد ربما وجدنا من المناسب التفريق بين ما أسميناه بالقصيدة السياسية والقصيدة الملزمة، فالمقصود هنا هو أن الكتابة لم تصدر في

أغلب الأحيان عن رؤية سياسية، بل هي الرؤية السياسية ذاتها ولكن بعد أن تلبس رداء شعريا، فالقراءة السريعة لعناوين الكثير من القصائد يكشف بوضوح عن طبيعة موضوعها: (إلى عمال موسكو ص ٢٢، أمام ضريح لينين ص ٦٦، كراسنايا بريسنايا ص ٧٢، فانيلاس غليزوس ص ٩٢، غاغارين ص ١٠٢، كوبا ص ١٣٧ - وكلها في ديوان (أشد على أيديكم) طبعة أبو رحمون - عكا ١٩٩٤).

إن هذه النماذج من الشعر تقدم القناعة السياسية كيانا منفصلاً عن الواقع، أيقونة مقدسة خالية من الدلالات في حياة الأفراد، والشاعر يقتصر دوره على التبشير الإيديولوجي والتغني بالشعارات، كما استعمار الأحداث والأشخاص بوصفها موضوعات للقصيدة من واقع ثورة أكتوبر الاشتراكية والأحياء الصناعية في موسكو، أو تأميم شركة نفط إيران... إلخ (٧).

ويمكن للباحث أن يلحق بهذا النموذج أيضا قصيدة المناسبات ذات الدلالات السياسية القومية حيث تتردد في ديوانه على وتيرة زمنية متوازية إلى حد كبير مع الواقع؛ الأمر الذي دفع الشاعر لأن يذيل هذه القصائد بتاريخ كتابتها وكأنه يشير من خلال ذلك إلى أهمية التطابق بين الحدث وصداه في الشعر.

إن بالإمكان القول بأن ظاهرة القصيدة، والتي أقل ما يمكن أن يقال في تشخيصها بأنها تسجيلية مباشرة، قد لونت تجربته الشعرية على نحو عام، بيد أنها بطبيعة الحال قد سادت أو كادت المرحلة الأولى من كتاباته. ولاشك أن للشاعر في هذه المرحلة قناعة خاصة فيما يتصل بالكتابة الشعرية، وهذه القناعة كما نتصور متأثرة إلى حد كبير برؤيته السياسية، فالشعر أحد وسائل النضال، ولذا فإنه مكلف بالقيام بمهمتي «التوعية» و «التسجيل». وهذا بدوره يعني أن تكون القصيدة في خدمة الفكرة المكتملة سلفا والمستوحاة أو بالأحرى «المنقولة» أحيانا من الواقع بحرفيتها، كما في قصيدته «نشرة أخبار» (ديوان : أشد على أيديكم ص ١٦٥) حيث يعلق على أحداث العالم بقوله :

نبأ آخر من تاس

يتناقله شوقاء الناس

عن جامعة شيدها الروس العمال

رمزا لصداقة كل الاجناس

سموها باسم لوممبا

أجمل ما في أفريقيا من ماس

مازلت أوالى هذى الانباء

- قل أبيب : الطقس هنا ما عاد شتاء

الثلج يذوب ... إلخ

إن هذه الرؤية لدور الشعر تمثل - في نظرنا - المفهوم البسيط لوجه الشعر الملتزم والتي وجدت طريقها إلى كتابات بعض الشعراء العرب في فترة الخمسينيات، ونحن بذلك لا ننكر دور الشاعر أو الكاتب بشكل عام في «معانقة مرحلته» على حد قول سارتر J.P sartre «إنها له بمثابة فرصته الوحيدة، فهي التي تصنعه، وهو الذي يصنعها» (٨). غير أن هذه «المعانقة» لا تعني مجرد التسجيل أو معايشة القشرة الخارجية، فالتزام الشاعر في نظرنا يتطابق مع أحد التعريفات للأدب الوطني بأنه:

الشعر الذي يعبر عن الهوية المعنوية للأمة بمثلها الجمالية والأخلاقية، وتطورها التاريخي، كما يعبر عن مواقفها وأنماط نشاطها وصراعها المتواصل ضد أي معتد خارجي أو داخلي (٩).

إن هذا الطور من شعر توفيق زياد تمثل في إيمان الشاعر بأن للقصيدة طاقات يمكنها أن تحفز الإنسان على المقاومة، ولكن هذه الطاقات بقيت في كثير من الأحيان معطلة، نظرا لأن الشاعر أصر على «عقلنتها» وإخضاعها لمنطق الواقع؛ الأمر الذي جعل من شعر تلك المرحلة أنماطا من السرد الخارجي للأحداث بلغة شعرية تقليدية استعارت بعض التعبيرات والصور المألوفة والمتداولة، وهي لغة أقل ما يقال فيها إنها غدت «مفرغة وغائمة تفصل بين الشيء ومعناه» كما يرى رومان جاكوبسون Roman Jakobson (١٠).

ثانيا : القصيدة المقاومة :

ليس من المتيسر الادعاء بأن تحديداً زمنياً قاطعاً يمكن أن يميز بداية ظهور هذه القصيدة في تجربة توفيق زياد، ذلك أن المتتبع يعثر على قصائد متفرقة تتميز بخصوصية شاعريتها في السنوات اللاحقة على النصف الثاني من الستينيات، ومن الممكن القول بأن رؤية الشاعر لمفهوم «عالمية Universalité الشعر» قد طرأ عليها بعض التعديل لصالح الانغراس في المحلية، وملاحقة الجوهرى والتميز فيه، على النقيض من ملامح تجربته الأولى، كما أن الفحص التاريخي والاجتماعي للمرحلة المعنية يكشف عن بعض حالات الصدام بين النزعة القومية وتلك الاشتراكية في المنطقة وتنامى الشعور بضرورة ترميم الهوية الفلسطينية أو ما أطلق عليه في حينه بالكيان الفلسطيني. ونحن وإن كنا نشك في أن هذا العامل الأخير قد قام بالدور الرئيس في إنضاج هذه التجربة، إلا أن الوعي بأهمية الانطلاق من المحلى - أى العامل الأول - قد خدم لديه استعداداً أصيلاً لشمولية الرؤية، وتجنب الوقوع في شرك الذاتية الضيقة، حيث نجده يشير على محمود درويش بأن «يعمق» تجربته بالنظر إلى الظاهرة «نظرة عمودية»^(١١).

إن ضمير المخاطب في عنوان الديوان (أشد على أيديكم) (١٩٦٦) يسجل توجهها أكيدا من قبل الشاعر نحو هويته الفلسطينية. فقد أخذت الظروف السياسية تنضج وتبلور في هذا الاتجاه، ونذكر أن استجابة الشاعر قد تمثلت في تطلعه إلى النصف الثاني المنفى من شعبه، وهو - أى الشاعر - يتبنى مفهوم «العودة» كحدث طبيعي أو دون ذلك بقليل، ينبغي له أن يحدث وفقا لمنطق اللقاء بين الإنسان والأرض، أو بين الإنسان والبيت، أو بين أفراد العائلة الواحدة التي مزقتها النكبة^(١٢).

دموع هذه الريح التي تأتي من الشرق

محملة هتاف أجبي الغياب

مذبوحا من الشوق ...!

إن إيدال الشاعر للفظ «المهاجرين» أو «اللاجئين» بـ «الغياب»، لا يكشف فقط عن تأكيد التعاطف والارتباط

بهم، وإنما يشير - علاوة على ذلك - إلى تعمد تحديد هويتهم من خلال المكان المنزوح عنه والمهجور لا من خلال ذلك الذين لجأوا إليه، وهو يتطلع دائما إلى التواصل عبر تلك الرياح الآتية من الشرق والحاملة «لهتاف الأحبة»، في حين أنه هو نفسه صاحب ذلك الهتاف يقف موقف المتظر لفعل العودة القادمة من الشرق، وهو تحديد ذو دلالات زمانية ومكانية مرتبطة بالواقع:^(١٣)

أنا أيديكم،

أشد على أياديكم

أبوس الأرض تحت نعالكم

وأقول : أفديكم ..

خمس أفعال متتابعة، تحدد «مجازيا» هذه الحركة وغايتها : أنادى، أشد، أبوس، أقول، أفديكم ... فهي في إطار هذه الدلالة تؤكد اعتزازه بهذا الانتماء وخضوعه لإرادة شعبه وتمجيده فعل العودة. أما تحديد حركة الرياح بأنها تلك القادمة من الشرق، ثم مباركة «اليدين» وتقبيل الأرض تحت القدمين فإنها تشير كلها إلى أن زياد يعنى شعبه الموجود آنئذ في ما يدعى بالضفة الغربية والضفة الشرقية، وأن عودته التي ينظر لها على هذا النحو من القدسية هي إرهابات حركة الكفاح المسلح التي انطلقت آنئذ، لذا فإنه يعزز الشق الثاني من النضال، نعنى «صمود» الباقين في الأرض وعدم خضوعهم لمنطق الاحتلال :

أنا ما هنت في وطني ولا صغرت أكتافى

وقفت بوجه ظلامى يتيما عاريا حافى

حملت دمي على كفى وما نكست أعلامى

وصنت العشب فوق قبور أسلافى ...

إن هذا «التواصل» يتم من خلال فعل الحركة الذي يجعل بهذه العودة، وهو الذى يلهم الشاعر معانيه. إنه يعطى لفعل الصمود قيمة إضافية تستمد منها من خلال التفاعل بين الداخل والخارج حول محور واحد هو محاولة استعادة الهوية الفلسطينية:

أجيبيني :

أنادي جرحك المملوء ملحا، يا فلسطيني

أناديه ... وأصرخ :

نوبيني فيه .. صبيتي ...!

إن هذه الجملة الشعرية الأخيرة «تقرر» طبيعة هذا «التواصل» أو التفاعل لديه، إنه فعلا «الذويان» و «الصب» في الحدث الأساسي، ذي الوجه «الفلسطيني»، وهو رغم إدراكه لهشاشة موقفه التضالي هذا، قياسا على الفعل العام (الحركة وتشكيل الهوية) إلا أنه يعيد تقييمه بالنظر إلى غايته التي تعطل أو على الأقل «تعمق» الفعل المضاد الهادف إلى إذابة الهوية الفلسطينية في الكيان الآخر : «إسرائيل» :

وأدمى وجه مقتصبى

بشعر كالسكاكين

وإن كسر الردى ظهري

وضعت مكانه صوارة من صخر حطين

هنا يعيد الشاعر إلى الأذهان أبعاد هويته التاريخية المستمدة من «صخر حطين»، وهو إذ يترك للقارئ ضرورة استعادة تفاصيل ذلك الحدث زمنيا، فإنه يعزز علاقته بالمكان دليلا آخر على اعتماده منطق التاريخ الذي يرفض الوجود الأجنبي عندما تكون علاقته بالمحلي علاقة صدامية أو على الأقل سلبية، وذلك كما عبر عنه جيل المؤسسين من الشعراء الفلسطينيين، وبالتحديد «أبو سلمى». إلا أن خصوصية زياد تجيء من خلال توظيفه عنصرا جديدا للتعبير عن استغراقه في هذه المحلية من خلال التراث الشعبي :

فلسطينية شبابتى، عباتها أنفاسى الخضرا

وموالى، عمود الخيمة السوداء فى الصحرا

وضجة دبكتى شوق التراب لاهله فى الضفة الأخرى

ففى هذا المقطع تشكل الصورة الشعرية من ثلاثة عناصر غنية بدلالاتها الفنية، وهى على التوالي : الموسيقى، والغناء، والرقص. والشاعر يقرر منذ البدء هوية هذه الفنون بالعبارة : «فلسطينية شبابتى» ثم يعطف عليها الألفاظ : موالى

ودبكتى. وهى تسميات تشتمل على تقرير ضمنى لهوية هذه الفنون، بيد أن مناخاتها النفسية، هى ومعطيات حضورها، تحفز على الاعتزاز والمباهاة بهذه الهوية.

إن فحص النسيج الداخلى لهذه الصورة الشعرية، وذلك من خلال المحاور الثلاثة السابقة، يكشف عن طبيعة الروح المحلى الذى توخى الشاعر إشاعته فيها؛ فهو مقطع غنائى برز فيه البعد الذاتى على نحو واضح من خلال تكرار «باء» الملكية مضافة إلى كل واحد من هذه العناصر الثلاثة (الشبابية، الموال، الدبكة) الأمر الذى جعله يستغنى عن الأفعال (لم يشتمل المقطع إلا على فعل واحد هو عبا) فهو بهذا الفعل الوحيد المضاف إلى تاء المتكلم متصلا بأداة الموسيقى «تكملة مفعول» يوحى بالطبيعة الإيجابية لهذا الفعل؛ «إنه يعبى الناي بأنفاسه الخضراء» وهى ولاشك خضرة إيجابية ذات أبعاد خصبة فى ذاكرة الشاعر وخياله، كما هى فى ذاكرة المتلقى الفلسطينى وخياله، ولكنها خضرة تكتسب مصداقية أكبر وأعم حين تتصل إيقاعيا ودلاليا مع لفظ «الصحراء»، فى البيت الثانى، فالعلاقة إيقاعيا علاقة توافق (خضرا = صحرا)، بينما تكون العلاقة من حيث الدلالة هى علاقة تضاد، فى حين تقوم هناك علاقة إيجابية أخرى تتواصل من خلال انتماء الشاعر للدلالات عبر «واو العطف» وتلك الجدلية القائمة بين العناصر الثلاثة : الناس، والأغنية، والرقصة.

وفى الجملة الثانية تفاجئنا «جزئيات» الصورة من خلال العلاقة المفترضة بين الموال وعمود الخيمة، وهى فى رأينا علاقة يصعب تصورهما دون الإحاطة بمعجم زياد الشعرى وعلاقته بالوروث الشعبى، والخلفية الفكرية التى ينطلق منها^(١٤).

فكما قدمنا، فإن هذا الموال هو المطلع الأول للأغنية ويتميز بنغمته الحزينة الباكية وكثرة مقاطع المد فيه، وهو على اختلاف ألوانه وأشكاله، فإنه غالبا ما يبدأ بلفظي : يا ليل ... يا عين ... والعلاقة بين هذين العنصرين، ذلك أن الليل يعطل الفعل المعتاد للعين وهو الإبصار الواضح فتستعيز عنه بالبكاء، تماما كما أن انكفاف البصر آتيا وجزئيا يدفع الإنسان - خاصة المتأمل - إلى الانكفاء على

ذاته والتأمل في قضاياها أو في قضيتها، ومن ثم يأتي الموالم وهو الفعل الصوتي الذي يكتسب في الليل دلالات أكثر غنى لعزاء النفس والتسرية عنها.

أما عن المعادل الاستعاري للموال فهو «عمود الخيمة السوداء في الصحراء» فإنه يستحضر انتماء العربي عبر الأبعاد التاريخية والاجتماعية والمكانية. ومن خصوصيات الخيمة طول عمود الوسط، فهو بقدر ما يكون طويلا ومتكررا بقدر ما يدل على أهمية ساكن البيت وعلو شأنه واعتزازه بمرتبة الاجتماعية في قبيلته. وهنا ندرك العلاقة المحتملة بين الموالم والخيمة، نقول «محتملة» لأن هناك إمكان تفسير آخر من خلال انتماء هذه الخيمة للاجئي الفلسطينيين الذي طرد إلى النافي، حيث تصبح العلاقة المشتركة بين الموالم والخيمة هي ما يثيره كلاهما في النفس من شجي وحسرة. والذي يعزز مثل هذا ما جاء في الجملة التالية والأخيرة من معنى مباشر يتعلق «بشوق التراب لأهله في الضفة الأخرى».

أما العلاقة الداخلية بين الرقص «الدبكة» و «شوق التراب» فتقوم على الاتصال المباشر بين راقص الدبكة والتراب، فهو - أي الراقص - يضرب الأرض بقدميه في حالة انتشاء وكبرياء ليحيى هذا الإيقاع الذي أسماه الشاعر «ضجة» في إطار حركة متولدة ومتفاعلة مع الشوق، وهو تفاعل بين التراب والإنسان خاصة حين يكون هذا الإنسان «مبعدا» عنه في «الضفة الأخرى».

إن هذا التحليل للصورة يعتمد فكرة محورية تضيء النص، لتكشف عن بعض أبعاده، نغني فكرة الانتماء الوطني من خلال توظيف الموروث الشعبي، الأمر الذي سيكتشف بوضوح فيما يمكن تسميته بالمرحلة الثالثة من تجربة توفيق زياد الشعرية.

«ادفنوا أمواتكم وانهضوا» عنوان لديوان كتبه توفيق زياد على إثر الهزيمة العربية ١٩٦٧، وكما رأينا سابقا فإن اقتراب الشاعر من واقعه وانطلاقه من معطياته المباشرة فيما يخص موضوعه يفرض علينا إعادة فحص الإطار التاريخي لكي تتمكن من إدراك المعنى المتصل برموز العمل الفني. فالعنوان - كما نرى - ذو دلالة مباشرة على الحدث، كما أن الخطاب موجه إلى جمهوره العربي من وراء الحدود عامة

دون التوقف عند حدوده الفلسطينية؛ ففي أول قصائد هذا الديوان، وهي تلك التي حمل الديوان عنوانها نقرأ رؤية الشاعر للهزيمة :

وعليا كان أن تشربه حتى الزجاج

كأسنا المرّ المحنّي

ونحس العار حتى العظم منا (١٥)

فالشاعر يتكلم من داخل الحدث، ويتحرك ضمن معطياته، ولذا فإنه يسمح لنفسه بهذه الجملة الطلبية التي شكلت عنوان القصيدة «ادفنوا أمواتكم وانهضوا». إن ضمير المخاطب الجمعي «كم» يتحول ومنذ الشطرة الأولى إلى «نا» ليؤكد أولا انتماءه إلى هذا المجموع في تلك اللحظة المريرة، وليعترف - ثانيا - بمشاعر «العار» التي يعيشها الإنسان العربي دون تخصيص، لأنه إن خصص في هذا الموضع فكأنما يبحث لنفسه عن مخرج من الموقف إثر الهزيمة، أما عن السبب الذي جعله يتكلم في العنوان عبر ضمير المخاطب فلأن حدث «الدفن» حقيقي أو يمثل جزءا من الحقيقة، وهو لا يمكن عمليا أن يشارك في هذا الحدث، ثم إنه يهتم على نحو خاص بالإلحاح على الصورة ذات الإيحاءات التقليدية من خلال دفن الميت قبل كل شيء، مستغلا بذلك المعطيات الفنية للتناقض الحاصل بين فعل الموت وفعل النهوض حيث تتشكل من خلالهما الفكرة المحورية للقصيدة.

إن توفيق زياد المنتمى إلى جيل الشعراء الفلسطينيين المخضرمين في إسرائيل لا يزال متأثرا ببعض المعايير التقليدية للصراع؛ فالعرب هي احتكار لمعايير القوة وليست استفادا للوسائل السلمية للدفاع عن العدالة، لذا فإن الهزيمة هي الإحساس بالعار «حتى العظم» ولكنه يبدأ في التحول لدى الشاعر فيما يلي ذلك كما سنرى.

إن من الممكن الادعاء بأن معايير جديدة للإبداع الشعري قد شرعت في الظهور عند توفيق زياد بعد هزيمة ١٩٦٧، ومن الطبيعي أن تستجد هذه المعايير وفقا للنظرة الجديدة من قبل الشاعر إلى موضوعه، والتي تفرض بالضرورة أسلوبا مغايرا في التعامل مع اللغة؛ فلقد أخذ الشاعر يتجاوز تدريجيا عن التعامل مع الواقع على نحو مباشر وأصبح يميل

إلى القصيدة القصيرة المركزة حيث الفكرة خلاصة لتأمل
مضن للواقع وتعبير عن استعادة دقيقة لدروس التاريخ، فغدا
التشكيل الشعري متكنا على شفافية الرمز والجملة المختصرة
في المفارقة المشحونة بالسخرية المريرة، ففي قصيدة له بعنوان
«كلمات» يقول :

قبل أن يجيئوا :

فتّح الورد على مرفق شباكى وبرعم

والدوالي عرّشت

واخضرَ منها ألف سلّم

واتكا بيتى على حزمة شمس يتحمّم

وأنا أحلم بالخبز لكل الناس أحلم

... كل هذا قبل أن جاءوا

على .. دبابة .. لطحها

الدم! (١٦)

يلح الشاعر على تجاوز معايير الزمان والمكان في سبيل
تأكيد هويته (العربية). فاحتلال الأمس (١٩٤٨) يتكرر اليوم
(١٩٦٧) ووجه الغازى واحد، والملابس متماثلة، ولذا فهو
الضحية بالأمس والضحية اليوم.

إن أهم الملاحظات التى يمكن أن تكتسب دلالة خاصة
في هذا السياق هي أن توفيق زياد، وخلافا عن شعراء الجيل
الجديد من الشعراء الفلسطينيين فى إسرائيل، قليلا ما نظر
إلى هذه الدولة - على الأقل ضمن تجاربه الشعرية - من
الداخل؛ أى لا يصنف نفسه عربيا يعيش فى إسرائيل بل
كثيرا ما يتبنى نظرة الفلسطينى المنفى، وربما كان فضاله
السياسى ودخوله عضواً فى البرلمان الإسرائيلى «الكنيست»
أحد العوامل التى تحفزته إلى مثل ذلك التأكيد بين وقت
 وآخر.

أيا ما كان الأمر، فإن مطلع هذا المقطع الشعري وغيره
من المواقف ربما أكد مثل هذا الزعم، فهو عندما يتكلم عن
قوات الاحتلال يقول : «قبل أن يجيئوا» تبنيًا لموقف
الفلسطينى والعربى الذى كان فى الضفة الغربية أو غزة أو
الجلولان.

إن الكلمة «قبل» هنا تفتح المجال إلى زمن غير محدود
من الماضى، خاصة أن كل الدلالات الأخرى فى المقطع
لا تهتم بتفاصيل الواقع بل تدخل فى عالم الحلم لترسم
صورة تعكس الوداعة والسكينة والسلام، فالشاعر يمثل هذا
الزمن الممتد قبل هذه الـ «قبل» باستعراض عناصر هي غاية
فى الهشاشة والرقّة (الورد، البراعم، الدوالي التى عرّشت،
البيت المتكى على حزمة شمس يتحمّم، أحلم بالخبز لكل
الناس ...) وهى عناصر تحمل تمثيلا خصبا للحياة والنمو
دونما استمجال أو تكلف، كل شئ فى إطاره الطبيعى ليأخذ
مداه ضمن مفهوم «التعايش» بين العناصر. وفجأة، يتوقف
هذا المشهد الطبيعى للزمن لتقطع الطريق عليه «دبابة»، ذلك
العنصر المضاد فى هويته وفعله ومادته لكل العناصر السابقة،
ثم تكون «ملطخة بالدماء» لتكتمل ملامح التناقض بين
الكيانين.

إن بالإمكان القول هنا بأن الشاعر يستعيد صورة التاريخ
لا التاريخ نفسه، وهو إذ يفعل ذلك فإنه لا يلزم نفسه بحرفية
تجسيد الواقع كما كان شأنه فى المرحلة الأولى، بل إنه
يستعيض عنه من خلال بعض الرموز الغنية بدلالاتها أو
الصورة الشعرية ذات الطاقة الإيحائية كما هو الحال فى المثال
الذى بين أيدينا. فامتداد المقطع الأول إلى أربع جمل شعرية
وصفية، فى حين اقتصر المقطع الأخير على جملة شعرية
واحدة يوحى بأهمية عنصر الزمن فى الصراع. والشاعر مهتم
بدحض النظرية الصهيونية القائمة على أن اليهود «عادوا» إلى
أرض إسرائيل، وأن غيرهم من الشعوب «العرب الفلسطينين»
إنما هم غزاة عليهم أن يعودوا من حيث أتوا، لذا فإن
البساطة فى قراءة التاريخ على النحو الذى جاء فى المقاطع
الأربعة الأولى يوحى - من حيث الدلالة - بنقض هذه
النظرية الصهيونية وفقا لمنطق بسيط يماثل حركة الحياة فى
تلك العناصر، وهو لا ينسى أن يؤكد بأن امتلاك الأرض أو
أولوية أحد الأجناس عليها ليست مشكلة؛ إذ هو «يحلم
بالخبز لكل الناس»، ويبدأ هذه الجملة وينهيها بالفعل
«أحلم» ثم يكون هذا المقطع الأخير ذو القسمات الحادة:
«كل هذا قبل أن جاءوا على دبابة»، فلا يتوقف الحلم فقط
بالرغم من خصوبة دلالاته، وإنما يذوى جمال الطبيعة. ويفقد

ثانيا : القصيدة والتراث

ربما كان من الضروري في هذا الإطار أن نعيد التأكيد بأن هذا التقسيم لرؤية توفيق زياد الشعرية لا يقيم فواصل قاطعة، على المستوى الزمني أو الفني، وإنما نتناول هذه التجربة من أكثر زواياها دلالة ليتيسر لنا إضاءة هذه التجربة من الداخل، واستجلاء معانيها الخاصة وجدليتها مع حركة الواقع.

«لنتخذ أدبنا الشعبي من خطر الضياع»^(١٨)، هذا هو عنوان المقالات التي نشرها الشاعر، وغرضنا من التوقف أمامها هنا هو دلالتها الواضحة على علاقته بالكلمة الشعبية ذات البعد الاجتماعي المحدد من ناحية، ثم تداخل هذه «المهمة» مع تجربته الشعرية على المستوى الفني من ناحية أخرى، فالشاعر يحذر من الخطر الذي يهدد «بضياع» هذا اللون من الأدب المعبر عن هوية أمة معينة، والمنغرس في ملامحها الاجتماعية المتناهية الدقة، كما أن هذا الأدب يكتسب - في نظر زياد - أهمية مضاعفة نظرا لأن مؤلفه هو «الشعب» نفسه^(١٩)، ولذا فإن أفضل الوسائل في وجه هذا الضياع المخلق هو «جمعه» أولا، و «تسجيله» ثانيا، أما عن الكيفية التي يتم بها هذا الجمع وذلك التسجيل، فذلك أمر يمكن أن نتوقف عنده لاحقا.

إن صلة الشاعر بالأدب الشعبي قد جاءت - في نظرنا - خلاصة لرؤية زياد للشعر طبيعة ودورا، فلقد أخذت قصيدته تنغرس شيئا فشيئا في المادة التراثية، ووجدت تعبيرات وصور شعبية عديدة طريقها إلى شعره^(٢٠)، وغدت سمة أساسية من سمات تجربته، الأمر الذي دفعه إلى البدء بهذا التسجيل عبر دراسته المشار إليها آنفا.

إن بالإمكان القول بأن زياد معنى في المقام الأول بالدلالة المباشرة لعبارة «أدب شعبي»، فهي في نظره لا تعبر عن مجرد التراث الفني المرتبط بالماضي، وإنما في تلك الصيغ التي تتحول في يد الجمهور إلى وسيلة وعي على نحو عام، ثم ذات دلالة على الهوية الوطنية بالنسبة للشعب الفلسطيني على وجه الخصوص.

ومن النماذج التي تقع في المساحة المشتركة بين الشعر والأدب الشعبي، قصيدته المطولة «سرحان والماسورة»، ذلك أن

البيت ضياعه، بل إن البيت كله، بوصفه كيانا، لا يعود له وجود، ويبقى فكرة تعبر في إطار «الحلم» بعد أن كانت حقيقة ماثلة.

هكذا ندرك الطاقة الشعرية الجديدة لدى زياد عند استبداله بلغة المباشرة لغة الرمز والإيحاء، فهو بهذه الوسيلة لا يشكك فقط في عدم شرعية الاحتلال، وإنما يضع المشروع الصهيوني بمجمله موضع تساؤل حين يكون «مجيئته» إلى هذه البقعة من الأرض مرتبطا بهذه الدبابة المملطخة بالدماء، خاصة أن هذه العبارة الأخيرة «قبل أن جاءوا» والتي هي عنوان المقطوعة لا تحدد مرحلة زمنية تماما كما الحياة التي ليس بالإمكان تحديد نقطة البدء فيها بينما يمكن ملاحظة توقف مظاهرها بيقين.

شيء واحد يسيء إلى هذا التشكيل في الجملة الشعرية الأخيرة، إنه ذلك الخلل الإيقاعي الناتج عن إلحاح الشاعر على قافيته، فجاء تعبير : «لطخها الدم» زائدا بسبب خفيف عن الوزن الساري في المقاطع الأخرى «فاعلاتن». نحن في المقابل ندرك أن لهذه العبارة «لطخها الدم» دلالة أساسية في بناء المقطع الشعري بشكل عام، ولكن الشاعر، وخضوعا لأهمية القافية لديه. قد كسر البناء الإيقاعي العام في حين بإمكانه أن يفعل العكس، الأمر الذي يشير إلى تمكن المعيار الشعري التقليدي لديه.

نموذج آخر يشير إلى حرص الشاعر على إثارة القصيدة ذات الكلمات المعدودة والتي تقترب كثيرا من المفارقة أو «النكتة» عند إبراهيم طوقان:

عندما مروا صباحا فوقها

همست شجرة توت :

العبوا بالنار ما شئتم

فلا حق يموت ... (١٧)

ومرة أخرى نلاحظ أهمية البنية الإيقاعية عند الشاعر، حيث إن القارئ لا بد له أن يقرأ «شجرة» بتسكين الجيم - على طريقة العامة - ليستقيم الإيقاع، بينما القراءة الصحيحة بتحريكها.

الشاعر اتخذ موضوعها من التقاء عنصرى الواقع والخيال الشعبي ممهدا للقصيدة بمقدمة Epégraphie لشرح المعطيات التاريخية للموضوع والطريقة التى اختارها لرؤية هذه الحادثة^(٢١).

زياد هنا يتكى على الخيال الشعبى، ليس فقط فى الكيفية التى يسرد بها الحادثة أو تبنيه الخيال الذى يحيط بشخصية البطل «سرحان»، وإنما فى توثيق الحادثة تاريخيا حين يجعل من «الاتفاضة الشعبية الفلسطينية» عام ١٩٦٣ إطارا زمنيا ووطنيا لها.

تبدأ القصيدة على منهج الحكايات الشعبية، وذلك من خلال التركيز على شخصية البطل معزولة عن بقية عناصر الحكاية مستعمرة له أوصافا مستمدة من بيئة الصحراوية :

يقظا مثل حمار الوحش كان^(٢٢)

وككلب الصيد ملفوفا خفيف

وشجاعا مثل موج البحر كان

ومخيفا مثلما النمر مخيف

فى هذا المقطع القصير نلاحظ تعمد الشاعر وقصده تحديد ملامح الرجل، فهى ملامح قائمة على عنصر التشبيه الذى يمثل أقرب الأجناس البلاغية من أذواق وأفهام العامة، حيث إن العلاقة بين طرفى هذا التشبيه تقوم فى الأغلب على الإدراك الحسى أو النفسى المباشر^(٢٣)، كما أن المشبه به لا يوحى فقط باتساع أو محدودية تجربة الإنسان صاحب التشبيه بل وبيئته أيضا، وبالعلاقة النفسية التى تربطه بها.

هذا، ومن الممكن القول فى هذا الإطار أن توفيق زياد يستحضر هنا بيئة بعينها، هى موطن بطل الحكاية نفسه «سرحان العلى»؛ فهو ينتمى إلى قبيلة الصقر المتمركزة فى

الشمال الشرقى لفلسطين بالقرب من ييسان، لذا فالمناخ بالضرورة مستلهم من أجواء وصور وأحداث البادية :

كانت الدنيا مطر

وظلام الليل كالقحمة، لا نجم يضوى أو قمر

إنما سرحان كالقط يرى الإبرة فى الليل الكثيف

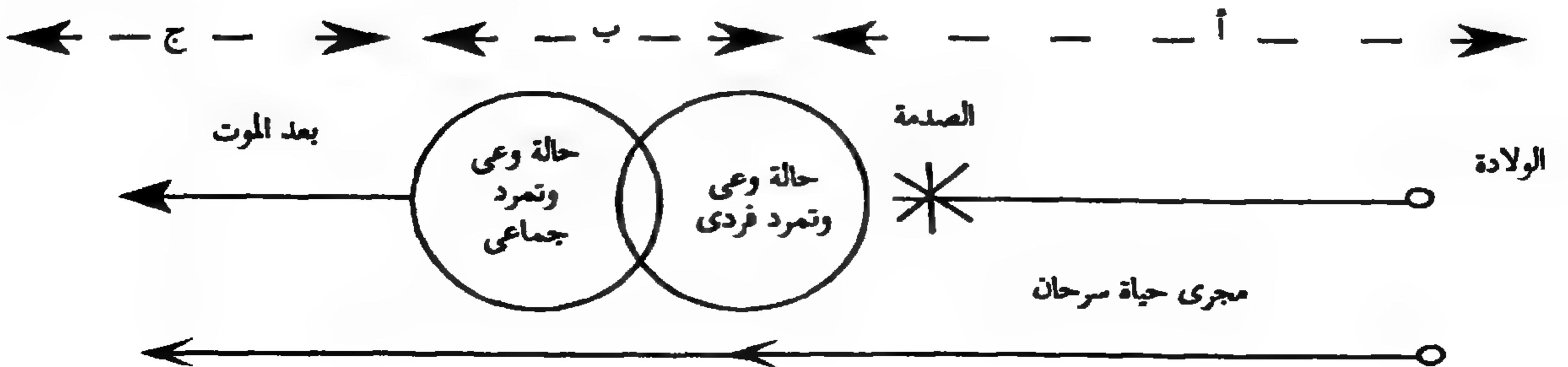
إنه يعرف هذى الأرض كالقف

كما يعرفها كلب الأثر ...

يتواصل السرد القائم على وصف كفاءة الرجل وتهيؤة للقيام بعمل يتلاءم مع هذه الإمكانيات فيكون الهدف هو نفس أنبوب بترول فى منطقة «تل الحارثية»؛ فهو أنبوب شقى لأنه : «يحمل الخير الذى يدفق من أرض الشعوب العربية لبلاد أجنبية...»

«سرحان» يبدو فى هذا المقطع متلهفا لإنجاز مهمته، مثابرا لبلوغها، أخذنا كل احتياطاته لتلاثير حول نيته أية ملاحظة، بيد أن الشاعر يقطع فجأة حبل هذا التواصل لكى يشرح كيفية تكوّن الحافز لهذه العملية؛ ولأن بناء الشاعر لشخصية بطله «سرحان» قد ارتكز على الوصف الخارجى المسطح، لذا فإن ذلك ينعكس بالضرورة على طبيعة تشكيل الحافز، ليكون مباشرا وذا طابع فردى وقائم على انعكاس الفعل، الأمر الذى يوحى للشاعر بأن ينهى المقطع الأول عند هذه النقطة ويبدأ تحت العنوان : «قبل ذلك، عندما لم يفهم سرحان».

إن أول ما يلاحظ على المقطع الثانى أنه يقع زمنيا بعيدا نسبيا قبل المقطع الأول، بيد أن الشاعر اختار أن يغير أسلوبه السردى ليضئ شريحة زمنية ماضية من حياة «سرحان» مشيرا إلى نقطة محددة على هذه الشريحة، تفصل بين عالمين متناقضين من هذه الحياة، هما «ما قبل» و «ما بعد» نقطة الوعي :



إن نقطة الوعي هي لحظة حادة لم تدم طويلا في المعيار الزمني ولكنها ذات طاقة تحويلية جعلت من سرحان كيانا جديدا يجيب عن الكثير من الأسئلة التي طرحت عليه قبل تلك اللحظة.

الجزء الأول من الشكل التوضيحي يعبر عن مرحلة ما قبل نقطة الوعي، وتتمثل في هذه الأسئلة التي يطرحها عليه ضمير جمعي في صيغة الماضي المحدد، ونفترض أنه يمثل صوت الثورة المسلحة في الثلاثينيات :

- عندما قالوا له : سرحان .. يا سرحان هل تقدر أن تفعل شيئا للوطن؟

هز كتفيه : «أنا؟! يا ناس خلّوني بعيدا عن حكايات الوطن!»

- عندما قالوا له : «سرحان .. يا سرحان .. هيا للجبال،

هز كتفيه : «أنا ..؟ من أين إن جعت ستأتى لقمة الخبز الحلال؟

- عندما قالوا له : «سرحان .. يابن الكلب والنظر شعبك العبد للطعين»

هز كتفيه : «أنا؟ مادام جلدى سالما مالى ومال الآخرين»

لعنة الله على شكلك يا كتلة طين..!

هكذا، إذن، يقف سرحان سلبيا أمام كل المحاولات الهادفة إلى توعيته بحركة الزمن داخل القضية الوطنية، وهي سلبية بريئة جاءت في توافق مع مصلحته الفردية التي لم تصطدم بعد مع مشروع سلب الوطن. والشاعر معنى هنا بتعميق هوة التناقض بين المواقف عبر مقاطع قصيرة هي أقرب إلى عنصر الحكاية. بيد أن لغة الشعر لا تسمح له بالامتداد^(٢٤) فهو «كتلة طين» في نظر أولئك الذين ألحوا عليه بالسؤال دون أن يدركوا أن استجابته لهذا الموقف أو ذاك مرتبطة بالضرورة بإمكانات وعيه، والمقومات الطبيعية لحياته؛ لذا فإن هذه السلبية تنقلب من أساسها استجابة للموقف الجديد (الصدمة) حيث يلخص الشاعر الموقف في جملة واحدة:

إنما لما رأت يوما نجوم الظهر عيناه «فهم»

لن نتوقف كثيرا أمام الصياغة المقصودة لهذه العبارة «رأت عيناه نجوم الظهر» فهو تعبير دارج يعنى أنه واجه موقفا بالغ القسوة. وهذا الاستعمال في حد ذاته يمتلك طاقة

إيحائية تتوافق مع المزاج الساذج لسرحان، كما أنه جاء ليضع علامة تعجب كبيرة أمام الانعطاف الحاد في موقف الرجل، هذا بالإضافة إلى طاقته في تلخيص سلسلة من مواقف المعاناة التي يهيئها الشاعر لاكتشاف أبعادها مسرودة بلغة تقترب كثيرا من لغة حسان :

مرة في الطوق مشوه على ألواح صبار

برجل حافية

وهوى العسكر بالسوط على ظهره : نار حامية

كسروا السكة والعود .. وساقوا الماشية

وبأعقاب البنادق ...

حطموا السدة، والباب، وكل الأنية

نسفوا البيت وصاحوا :

(أنت .. يابن .. الزانية)!

إنه، إذن، اعتداء جسدى، يضاف إليه تجريد من ثروته الزهيدة (كسر المحراث والاستيلاء على الماشية)، ثم تحطيم أثاث البيت قبل تدميره، ثم ليكتمل هذا النصاب، هذه الشتيمة التي تثير في حسان كل معانى النقمة، وهي شتيمة مترتبة على دلالة الشتيمة الأولى (أنت .. يا كتلة الطين)، لذا تتحول الأشياء وتكتسب دلالات جديدة :

ساعة الميلاد جاءت، هكذا .. فى ثانية

(...)

إن سرحان «أخا البنات» فهم

أه .. كم يصبح سرحان مخيفا إن فهم !

هنا تبدأ المرحلة الثانية في حياة سرحان، نعني مرحلة التمرد الفردى، ويعيش مطاردا لمدة عام ونصف، ولكنها مدة من أخصب سنوات عمره وأكثرها تأكيداً لكيونته (ساعة الميلاد). ورغم أن الشاعر لا يشير صراحة إلى طبيعة هذه الحياة، فإنه يعطى بعض الإرشادات التي تفيد أنه أصبح إنسانا آخر :

كان فى كل مكان

واسمه عاش على كل لسان

فهو نقطة اللقاء الأساسية بين لغة الشعر والموروث الشعبي، حيث يستعين الشاعر بأهزوجة شعبية^(٢٥) لتمثيل لقاء الأم بجثمان ابنها القتيل. وهو لقاء احتفالي مهيب فيه من الفخر والاعتزاز بالمجد أكثر مما فيه من اللوعة والأسى حيث يخضع الشاعر موقف الأم إلى المعطيات الفكرية السابقة للقصيد، فيجعل من هذا الاحتفال مرحلة العنفوان والخصوبة عبر فعل التضحية؛ فهي تكشف عن موقفها غناء :

شيعوا لبنى عمومته ... يجيئوا بالطبول وبالزمرور
خبروهم أنه قد عاد من غزواته صقر الصقور
وزعوا الحلوى وأكياس الملابس للكبير وللصغير

إن هذا الموقف غير العادى لا يمثل حركة فخر عادية، بل يكشف عن حركة وعى جماعية مترتبة على المحور الأساسى: «فعل التضحية»؛ الأمر الذى يدفع ويبرر حركة التمرد (الجماعية أيضاً) والمتمثل فى طلب الأم لأبناء عم سرحان «وليس لإخوته» لأن يجيئوا :

شيعوا لبنى عمومته ... يجيئوا مثل أسراب النسور

كاشفة أنها قد أعطت لابنها «سوار الزفاف» لكى يبيعها ويشتري بها بندقية، وأنها على استعداد لأن «تبيع ثوبها إذا ما عاد يطلب منها النقود» إشارة إلى اكتمال الفعل وتواصله؛ الأمر الذى دعونه بالمرحلة الثالثة التى تمثل نقطة التحول فى إشكال نمو الوعى الوطنى وتبلوره بين أوساط الفلاحين والمؤدى بالضرورة إلى الثورة.

اللغة الشعرية من العناصر التى تستلقت اهتمامنا فى هذا المقطع، فنحن ندرك أن الشاعر معنى بالناحية التسجيلية للتراث كما أسلفنا، وهو هنا يكشف عن أحد وسائل هذا التسجيل من خلال «تطعيم» القصيدة بمثل هذه اللغة. يبد أن الملاحظ أن الشاعر هنا قد عمد إلى «تهذيب» لغة الموروث الشعبى، وأخضعها، فى بعض الأحيان، إن لم يكن غالبيتها إلى معايير الفصاحة. ونعتقد أن هذه العملية تركز إلى قناعة أساسية لدى الشاعر باعتبار أن اللغة المحكية عيب من عيوب اللغة العربية، وأن تسجيل أى نص لابد وأن تسبقه عملية تنقية لغوية كما يعبر عن ذلك بوضوح إذ يقول:

وهكذا يتم التعرف على هذا الشريط من حياة سرحان الذى فجر لديه مثل ذلك الحافز لنسف الأنبوب البترول، وهنا ندرك أن الأنبوب نفسه لم يشكل محور اهتمام الشاعر، بل إن جدلية المعطيات المكونة للحافز لدى سرحان - على بساطتها - هى التى تشتمل على الدلالات الأساسية؛ إذ إن المهمة (نسف الأنبوب) تتم بنجاح، ولكن سرحان أيضاً يفقد حياته أثناءها. وبهذا الموت الفاجع لا يسدل الستار على هذه «الحكاية» بل يزاح عن مرحلة جديدة، أراد لها الشاعر أن تكون ذات دلالات واسعة على مستوى البناء الفنى للقصيدة من جانب؛ ثم من حيث تفسيره الفكرى (الإيديولوجى) فى إطار إعادة قراءة حركة التاريخ عبر الثورة الشعبية فى فلسطين فى الثلاثينيات. وهنا تبدأ المرحلة الثالثة من القصيدة.

- اسمه الكامل : سرحان العلى من عرب الصقر ولكن

بعد لم تعرف تفاصيل القضية

والبقية ..!

فى غد نأتى إليكم بالبقية ..

بهذه الأبيات ينهى الشاعر بناء المقطع الثالث، مشيراً إلى أن موت سرحان غدا قضية. وهو بالرغم من معرفة اسمه وانتمائه وظروف موته لا يزال يمثل لغزاً، فهذا الإبهام المتعمد من قبل الشاعر يعكس نظرتة للموقف بوصفه كلاً، بأنه عبر هذه الحكاية لا يسجل حادثة فردية فى التاريخ بقدر ما يرسم نموذجاً «لثورة شعبية»، فهى شعبية لأنها اعتمدت فى نظره على الفلاحين والناس البسطاء الذين تضرروا قبل كل أحد من سلطة الانتداب والمشروع الصهيونى.

إن العبارة «فى غد نأتى إليكم بالبقية» تفتح الباب لتواصل حركة الزمن بين الأحداث؛ فهى لا تصل الماضى القريب باللحظة الحاضرة وحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى رؤية مستقبلية تجعل عمادها شريحة سرحان فى المجتمع، تلك الشريحة المطاردة والنموذج والضحية فى آن.

تشوير التراث:

إن عامل إضاءة جديد يأتى لينضاف إلى هذا «التدفق الزمنى» عبر المقطع الرابع والأخير من القصيدة (أمة تراثية)

عمومته، على ثقل الثانية إيقاعا وإيحاء، والفحص العروضي للعبارتين يؤكد ذلك:

(١) العبارة في الأصل	(٢) العبارة بعد التعديل
شيعوا لأولاد عمه فاعلاتن فاعلاتن	شيعوا لأبناء عمومته فاعلاتن فعولن متفاعلن

فالاستخدام الأصل، مع شيء من الإمالة، يكشف عن تطابق مع النظام الإيقاعي العام للقصيدة، أى مجزوء الرمل (٥١٥١١٥١ ٥١٥١١٥١) بينما يختل هذا النظام تماما بعد التعديل إلى «فاعلاتن - فعولن - متفاعلن»، وهى وحدات متنافرة تماما لا تجتمع اثنتان منها فى بحر من بحور الشعر العربى، فكيف إن اجتمعت فى شطرة واحدة!

وفى تقديرنا أن الشاعر قد أعطى أولوية التناسب الإيقاعى إلى القافية (تناسب مطرد فى كل الجمل بعد التعديل) وإلى أكثر الوحدات الإيقاعية جزئية فيها وهو «الروى»^(٢٩)، ظنا أن ذلك هو أفضل أساليب النقل. وقد تكررت فى هذا المقطع عبارات كان وجودها مجرد خدمة القافية :

- للكبير وللصغير
- عينه جمر وشر مستطير
- ... وبعت خاتمي الأخير
- ... أبع ثوبى الأخير ... إلخ.

وهذه النماذج لا تكشف عن مجرد عدم توفيق الشاعر فى «تفصيح» الصيغة الشعبية وحسب، بل تشير، فضلا عن ذلك، إلى ضعف معايير الفنية للقصيدة، وللبناء الحديث منها بشكل خاص والقائم على حرية القافية دون الإخلال بالبنية الإيقاعية الداخلية.

أيا ما يكون الأمر، فإن أهمية دراسة تجربة توفيق زياد الشعرية تكمن فى كونها من أهم التجارب المبكرة للشعراء الفلسطينيين تحت الاحتلال الإسرائيلى عام ١٩٤٨، والتي شكلت حلقة وصل أساسية بين شعر ما قبل النكبة بما بعدها، كما لها فضل توجيه التجارب الأخرى (كتجربة شاعرنا الكبير محمود درويش) والأخذ بيدها للخروج من

فألغة العامية العربية التى نشأت هى لغة مشوهة، فبينها وبين اللغة السليمة فروق نوعية فى النطق والتركيب، وهى مستحيلة من أى ارتباط نحوى^(٢٦).

وربما يدهشنا هذا الموقف من قبل شاعر عرف باستخدامه الغزير للموروث الشعبى فى شعره، ولكنه يحدد، فى معرض إشارته إلى أن لغة الشعر يمكن «أن تستفيد»^(٢٧) من اللهجة المحلية لا أن تنقلها بحرفيتها؛ لذا فإن هذا التسجيل بعد ذاته يشكل مهمة مضاعفة، إذ إن من يتصدى لها لابد وأن يكون شاعرا فى وسعه أن يحتفظ لهذا الأثر بأبعاده الشعبية، والأكثر من ذلك بموسيقاه، فى حالة كونه أثرا غنائيا.

إن وجه الخطورة فى هذه الدعوة هو عملية «التحويل» التى سيخضع لها هذا الموروث فى معرض تسجيله؛ إذ إن هذا الموقف مبنى على إدراك أن اللغة الشعرية مؤسسة أولا على الفكرة، دون الأخذ فى الاعتبار «المناخ» والطاقة الإيحائية للفظ فى إطاره العام، هذا بالإضافة إلى الاختلاف الكبير فى البنية الإيقاعية للموروث الغنائى عما هو الحال فى الشعر، الأمر الذى ينتج عنه نوع جديد مزيج، وربما أضفنا «مشوه» من النوعين، كما عبر عن ذلك رومان جاكوبسون R.Jakobson :

ما من شك فى أن استخدام المناهج والمصطلحات المستعملة فى تاريخ الأدب لخدمة علم الفلكلور، إذ كثيرا ما جرى التقليل من شأن الفروق الهامة القائمة بين أى نص أدبى وبين توثيق أى عمل تراثى؛ إن تسجيل هذا العمل يعمل على تشويهه بالضرورة وتحويله إلى صنف مختلف^(٢٨).

إن هذا «النقل إلى التفصيح» فى المثال السابق قد أساء إلى الأصل، على المستوى اللغوى والإيقاعى، وبالتالي المستوى الفنى؛ فمع أن الشاعر قد احتفظ مثلا بالصيغة الطلبية «شيعوا» بدلا من «أرسلوا» اعتقادا منه بأنها تدخل فى باب التفصيح، كما تحتفظ بمصداق الأصل، إلا أنه قد سمح لنفسه بتغيير العبارة الثانية «الأولاد عمه» فغدت «لبنى

ونحن نؤكد في نهاية هذه الدراسة أن الإلمام بالتجربة - حياة وفنا - يكون في دراسة الآثار الكاملة للشخصية. بيد أن تقديم الرموز الكبرى على شكل مفاتيح أو مداخل للدراسة يمكن أن تؤخر هذه التجربة وتحدد معالمها وتعيد تشكيلها في إطارها الزماني والمكاني والمرحلة الثقافية المحيطة، كما تفيد كثيرا من سيرة صاحب هذه التجربة وتشير إلى مظاهر التفاعل بين هذه العناصر.

وبعد، فإن هذه الدراسة لا تطمح أن تجيب عن كل الأسئلة المتعلقة بشاعرنا وإنساننا الكبير توفيق زياد، بل تجرؤ على تحويل الكثير من الإجابات السريعة والمنجزة سلفا إلى أسئلة تدفع للتدبر وتفكر به، إيماناً بأن الشاعر حين يختار الكلمة الشاعرة لتكون عنواناً لحياته ورؤيته فإنه يراهن على إيجاد معادلة مريّة وعذبة في آن، إنها جدلية اللقاء الحاد بين الخاص والعام، بين الذاتي والموضوعي واتصهار حدّي المعادلة في سلامة الرؤية وعبقريّة اللغة. ولقد أتيج لهذا الرجل في مواضع عديدة أن يفعل، مستلهما من عطاء شعبه وكل الشعوب التي انتصرت لحقها؛ أبجدية هذا التواصل الخصب بين عناصر ثقافتها وواقعها الذي تذود عنه.

إطار الغنائية الفردية نحو الانخراط في الإطار الاجتماعي العام الذي شكل بدوره حافزا لإنماء وتعميق الجملة الشعرية لكي يتجاوز أسوار العزل ومحدودية التفاعل.

نحن ندرك قطعاً أن محاولتنا تقديم هذه التجربة قد اضطررتنا في كثير من المواضع إلى الإفراضة في تحليل المعطيات التي أحاطت بها دون التركيز على إيوار العديد من النماذج وتسويد الصفحات على نحو من التكرار المجاني. وعذرنا في ذلك أن هذه التجربة تشتمل على بعض الخصوصية من حيث المستوى الفكري والاجتماعي، وهي خصوصية تقترح المنهج دون أن تلزم به على حد تعبير رومان جاكسون^(٣٠).

إن من الممكن القول بأن تجربة توفيق زياد الشعرية تستمد أكثر مقوماتها من حياته السياسية بوصفه مناضلاً شيوعياً، ثم عضواً في الكنيست، ثم رئيساً لبلدية الناصرة أكبر المدن العربية في إسرائيل. لذا، فإن تصور الخط البياني الذي يمثل هذا التوافق يمكن أن يؤدي - بالضرورة إلى إرباك المغزى من اهتماماته الأخيرة بجمع التراث وتسجيله^(٣١) بوصفه رجل مسؤولية يرى صورته من خلال خدمة قضيته الوطنية عبر توظيف كل الطاقات بما فيها الشعر قطعاً.

الشاعر في سطور*

الصراع مع السلطة في مقاومة نفوذها على المجالس البلدية، وكان - مع رفاقه - هدفاً دائماً للملاحقة والقمع لسنوات طويلة حيث تم القبض عليه واعتقاله في معتقل طبريا تحت دعوى التحريض، وتعرض أثناء ذلك لتجربة قاسية من سجنائه، كما ألقى القبض عليه في مراحل لاحقة ودخل سجن الدامون والرملة.

- تزوج في آذار ١٩٦٦ من نائلة يوسف صباغ، وهي مسيحية تنتمي إلى الحزب الشيوعي.

- انتخب نائباً في البرلمان الإسرائيلي (الكنيست) عام ١٩٧٣.

- رأس بلدية الناصرة منذ العام ١٩٧٥ وحتى وفاته.

- توفي توفيق زياد وهو في قمة عطائه وذلك في حادث طريق يوم الثلاثاء الخامس من تموز ١٩٩٤ ودفن في الناصرة.

- ولد توفيق زياد في السابع من أيار عام ١٩٢٩ في مدينة الناصرة، وهو من أسرة متواضعة حيث كان أبوه يعمل في محل للبقالة.

- درس في مدارس الناصرة. وقد بدأت شخصيته الأدبية في التبلور حين كان طالباً في المدرسة الثانوية حيث كان مجاً للمطالعة في مختلف الاتجاهات الأدبية والعلمية.

- اطلع منذ صغره على صحافة الحزب الشيوعي ممثلة في مجلة «المهماز» وجريدة «الاتحاد» و«الفكر الاشتراكي».

- كان من أوائل الشباب الذين قاوموا سياسة الترحيل إثر حرب ١٩٤٨، وبالتالي المناداة بالتشبث بالأرض والدفاع عن حقوق الجماهير عامة والحركة العمالية على وجه الخصوص.

- نجح مع مجموعة من رفاقه في الوصول إلى مجلس بلدي الناصرة عام ١٩٥٤، وهنا تبدأ مرحلة جديدة من

* انظر: مذكرة بعنوان «الفارس» صدرت في الذكرى الأربعين لوفاته (أشرفت عليها بلدية الناصرة آب ١٩٩٤، مطبعة الحكيم - الناصرة ١٤٦ صفحة).

المواش:

أما الناقد فيصل فراج فإنه يناقش هذه الفكرة - نعتي التزام الشاعر من خلال المضمون الثوري للنص - ويعطي أهمية خاصة للدور التحرري لقصيدة زياد، كما أنه - رغم العديد من الملاحظات الدقيقة - يقع في شرك (أهمية النص من أهمية موضوعه) حين يقول: «يصل الشاعر إلى المجتمع ويؤثر فيه عندما يعبر عن قضية سامية».

انظر دراج، فيصل، توفيق زياد شاعر الواقعية المقاتلة، شعرون فلسطينية عدد ٥٣ - ٥٤، عام ١٩٧٦، ص ٩٦ - ١٠٧.

(١٥) ديوان توفيق زياد (طبعة دار العودة) ص ٢١٧.

(١٦) ديوان توفيق زياد (ص، دار العودة) ص ٢٢٣.

(١٧) ديوان توفيق زياد (ط، دار العودة) ص ٢٢٩.

(١٨) كانت هذه المقالة هي الأولى في إطار سلسلة من المقالات نشرتها مجلة الجليل في حيفا، ثم جمعها الشاعر في كتاب أسماء: صور من الأدب الشعبي الفلسطيني طبعة: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٤ (١٧١ صفحة).

(١٩) يوظف زياد التسمية «شعبي» لهذا الأدب، مؤكداً المقولة الشائعة بأنه: «إنتاج جماعي» إنتاج الشعب بوصفه كلاً (انظر الكتاب ص ١٠)، ولكن مهمة «التسجيل» لديه تأخذ معناها في كثير من الأمثلة، من البحث في حياة المؤلف وظروف التأليف الأولى، تماماً كما يفعل مع أي أثر أدبي، في حين أن ولادة الأثر الفلكلوري تختلف في طبيعتها عن أي أثر أدبي، وفي هذا الإطار فإن رومان جاكوبسون Roman Jakobson يرى أن ولادة الأثر الأدبي تكون في اللحظة التي يسطرها الكاتب على الورقة، بينما تكون ولادة العمل الفلكلوري أو الشفهي في لحظة عرضه على الجمهور، فهذا النوع من الفن لا يندو فلكلورياً إلا حين يتقبله الجمهور.

انظر R. Jakobson المرجع السابق، ص ٦٣.

(٢٠) من الملاحظ أن زياد يرسم صورة العدو، في أغلب الأحيان، وفقاً للخيال الشعبي المتأصل في البيئة الشرقية بأنه الأجنبي أو بالأحرى الغربي «ذو العينين الزرقاوين والوجه الأحمر» نقيضاً للوجه الشرقي الأسمر: انظر في هذا السياق قصيدته «بور سعيد»، ص ١٣٥: «زرق العيون يصففون شعورهم»، ثم صورة الحاكم العسكري سمين متخم، أشقر الشعر أزرق العينين ص ١١٨. نمش أحمر في وجه السجن، ص ١١٤، كما أن القصيدة: «ضرائب»، تقلم أشلة عدية على هذه الفكرة.

(٢١) يضع الشاعر تمهيداً لهذه القصيدة يقول فيه: «هو سرحان العلي من عرب الصقر، الذي نسف ماسورة البترول في ثورة ١٩٣٦ الفلسطينية ضد الاستعمار البريطاني والصهيونية العالمية».

(٢٢) ديوان توفيق زياد، ط. دار العودة ص ٢٨٠.

(٢٣) يقول عبد القاهر الجرجاني عن هذا النوع من التشبيه: «فالشبه في ذلك (...) لا يجري فيه التأول، ولا يفترض إليه في تحصيله، وأي تأول تجري في

(١) زياد، توفيق: ديوان توفيق زياد، ط: دار العودة، بيروت، بلا تاريخ ص ٢٨٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٨٨ - ٢٩٠.

(٣) زياد، توفيق: ديوان توفيق زياد، ص ١٢٣.

(٤) انظر القصائد: «يا جمال» ص ٣٦٣، «أغنية زفاف» ٣٧٥، «سرحان والماسورة» ص ٣٨٠، حيث يعمد الشاعر إلى التقديم للقصائد بشرح يؤكد فيه أنه قد أخذ أبيات هذه القصيدة أو تلك من الحكايات الموروثة أو بعض الأغاني الشعبية، محلداً بذلك مكان وطبيعة الشريحة الاجتماعية التي نقل عنها على نحو وصفي هو أقرب إلى التوثيق؟

(٥) ظلت الكتب والمطبوعات تخضع لقانون الرقابة الإسرائيلي حتى العام ١٩٧٠ حيث تم إلغاؤه، انظر في ذلك كتاب: غوزي الأسمر: عربي في إسرائيل، ص ٢١٦.

(٦) ياغي عبدالرحمن: دراسات في شعر الأرض المحتلة، ص ٣٥٤. حيث يشير ياغي إلى وقوع تعارض بين تاريخ إحدى القصائد وموضوعاتها، قصيدة: «نشرة أخبار» ص ٨٩ من الديوان، طبعة دار العودة.

(٧) استقال توفيق زياد من عضوية البلدية في الناصرة في آب ١٩٦٢ وسافر إلى الاتحاد السوفيتي حيث حصل على بعثة من الحزب لدراسة الاقتصاد والفلسفة في مدرسة الحزب... وقد اهتم في هذه الفترة بالكتابة عن إنجازات الاتحاد السوفيتي وخدماته لشعوب العالم الثالث، انظر كتابه: نصراري في الساعة الحمراء/ توفيق زياد السيرة الذاتية، ص ١١ بلا تاريخ أو إشارة لمكان الطبع - عشرون صفحة.

(٨) ت - جان بول سارتر - ما هو الأدب، طبعة غاليمار ١٩٤٥ - ص ١٢. Situations II; Qu'est que la littérature; J.P. Sarter. Ed: Gallimard, Paris 1945, p.12.

(٩) Balan, Ion Dodu; "Conscience esthétique et spécifique nationale", Cahiers Rumanis D'etudes Littéraires, No 3, 1974 pp. 64-73.

(١٠) Jakobson, R.; Questions de Poétique, Paris, éd. du seuil 1973, p. 123.

(١١) اعلم مجلة الطريق اللبنانية، الأعداد ١١ و ١٢ عام ١٩٦٨. دراسات ومقابلات مع الشعراء الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة.

(١٢) الديوان (طبعة دار العودة)، ص ١٢٦.

(١٣) المصدر السابق، ص ١٢٧.

(١٤) يعزى بعض النقاد العرب أهمية قصيدة توفيق زياد إلى «التزام» الشاعر أو وضوح رؤيته الإيديولوجية و«يقترح» أن تحلل قصيدته وفقاً لهذا المعطى، انظر مقدمة ديوان الشاعر بقلم عز الدين المناصرة.

(٢٦) زياد، توفيق؛ صور من الأدب الشعبي الفلسطيني، ط أبو رحمون - عكا، ص ١٤.

(٢٧) المصدر السابق، ص ١٥.

(٢٨) Questions de poétique; R. Jakobson، ص ٦٨ - ٦٩.

(٢٩) يرى الشاعر أن إحدى الصعوبات لنقل الفلكلور الخائى إلى القصصى يصطلح باختلاف الروى بين الفلكلور والقصيدة، الأمر الذى يؤكد اهتمامه بهذه الوحدة الإيقاعية على نحو خاص. انظر كتابه: صور من الأدب الشعبي، ص ١٥.

(٣٠) ص ١٢٣ المرجع السابق R. Jakobson.

(٣١) هناك دراسة أخرى للشاعر بعنوان حال الدنيا عبارة عن ثلاث عشرة قصة فلكلورية - طبعة دار الحرية - الناصرة ١٩٧٥.

مشابهة الخد للورد فى الحمرة، وأنت تراها ههنا كما تراها هناك؟ انظر الجرجاني، عبدالقاهر، أسرار البلاغة فى علم البيان، تحقيق: محمد رشيد رضا، ط. دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨، ص ٧٢.

(٢٤) يرى هنرى بونيه أن لغة الرواية تتيح فرصة ملاحظة لإحصاءات الفعل بناء على حقيقة التراكم السببى، بيد أن ذلك غير متيسر فى لغة الشعر، إنها نوحى فقط. انظر: Bonnet, Henri; Roman et poésie, Essai sur l'esthétique des genres... Ed. A. G. Nicet, Paris, 1980, p. 85.

(٢٥) هذه الأهزوجة مسجلة فى ديوان الشاعر بأكملها ص ٢٧٥ ويتضح أنه جرى عليها الكثير من التعديلات اللغوية لكى تستقيم من حيث الفصاحة والإيقاع.



أخبار مجنون ليلي

قراءة في الأسطورة.

قراءة في الحب

واقامة الذات

نهي بيومي*

شبيهة بما يشبه المدهش. فيها ذابت أنا قيس بأنا الشاعر بقدرهما في العالم ضمن ائتلاف عشقي مميز تتجلى فيه فتنة قيس التي كان لها الشاعر وفيًا. كأنه سعى من خلال هذا العمل إلى إظهار العشق كما يحلم به عبر الكلمات، كما فعل وعلى طريقته البديعة، الفنان ضياء عزاوي، في صياغته صوراً وألواناً مميزة تسكن الخيلة ولا تهجرها. فتجج المبدعان في بناء تداخل بين المعالم التراثية، أو الذاكرة الخفية، والمعالم المعاصرة، وانصهرا انصهاراً ذاتياً في الذات التاريخية، مما أتاح لذاتهما التدخل في الذات الجماعية لجعل أفكارهما وحسيتهما حاضرة بقوة خلاقة. كانا وجهين لجوهر واحد، يختصران كل العشاق، وليست جدلية الشعر واللوحة إلا جدلية القلب والحس والمعرفة. اشتركا في غواية القارئ وسحره مؤججين في روحه ذاك الولع الذي يلبس الروح حبوراً وشقاوة في وقت يتنا فيه غرباء عن أنفسنا. ها نحن نستسلم بحذر لهذه الغواية.

يملك الشاعر قاسم حداد روحاً شعرية صافية وغنائية عالية، فهذا الحب الأعجوبة الذي يصفه ونجح في تجسيد كينونته المضادة، نكاد نراه من شدة حسيته وشفافيته. لقد أفاد في عمله هذا من تراث غني ذي نفس غنائي عالٍ، فكتب هذا العمل شاهداً على ماضٍ وفاعل فيه متأملاً في انتمائه المعاصر وموقعه من الماضي. ينصهر في هذا العمل البعد الحسي في البعد النقضي في سياق لغوي باهر يجمع بين نزعة الرغبة ونزعة الواقع، بين الانتماء الزمني والانعتاق منه.

لا شك أن هذا العمل يستحق تسميته بالمغامرة الشعرية، لأنه غامر في قراءة مختلفة لسيرة قيس وحبّه، فضم إلى سيرة قيس سيرته الخاصة به والتي جمعت أشعار قيس على شعره، أحاسيس ورؤى وأحلام وشغف من عصور مختلفة لكنها

* باحثة لبنانية .

١ - قراءة رغبوية

يسمع الشاعر في هذا الديوان صوته الخاص أى صوت ممارسته، يقرأ الروايات عن المجنون وشعره ضمن منظور خاص، كما هو^(١) الحال فى أية قراءة. فى هذا الديوان يبدو فعل «قرأ» أكثر تعدية من الفعل «تكلم» أو «أخبر»، بمعنى أنه يستطيع أن يشبع، وأن يحفز بألف مفعول به: يقرأ النصوص، والصور والحركات والمشاهد... فالشئ الذى يقرأه يتأسس فقط على قصده فى القراءة، إنها روايته^(٢).

أين يقف عمق قراءته؟ أياكون عند القبض على المعنى الإيحائي؟ ربما؛ لأن الإيحاء يسمح بتحرير القراءة وفتحها. إن لقراءته بنيتها، وهى خصبة تنقب فى الروايات والشعر عن مخزونها الفكرى وتبحث عن إمكاناتها فى التأويل. وهى تتعامل مع الأثر على أنه نص حديث وراهن وبالتالى تبرزه بوصفه قادراً على مدنا بإمكانات فكرية.

ماذا يوجد فى القراءة من رغبة؟ ثمة شبق خاص بقراءته، فالرغبة هنا هى مع موضوعها. فى هذه القراءة الرغبة يتوحد الشاعر مع الذات العاشقة والذات المغبونة. والقارئ العاشق موسوم - كما يقول بارت - بانسحاب من الواقع، فهو ينفى ذاته فى سجل الخيال وبالتالى يقيم علاقة تناظرية مع الأثر وذلك بالانزواء، فرداً إزاء فرد معه فيتم إنتاج تلاحم صوتي فردوسي للذات والصورة.

من هنا، يحضر فى القراءة الافتتان، والتلذذ، والألم. الافتتان الذى يستغرق فيه والذى يشكل قراءة استعارية وشعرية. هذه اللذة مرتبطة بالحفر فى الروايات وبنزع الحجاب عما هو مخبأ فيها.

هل هناك آليات للإغراء؟ ثمة مغامرة فى القراءة، تقود الرغبة فى الكتابة، وهى ليست إسقاطاً ولا استيهاماً بل ولادة، كأن الشاعر فى المكان الماضى يشاهد وحده ما لا يشاهده الآخرون. هذه القراءة ستكون قراءة رغبوية، ليس فيما تولده من معانٍ لم تكن محتملة وليس فيما تهذى به، ولكن فيما تدركه من تعددية المعانى المتزامنة، وتعددية وجهات النظر، كما لو أنها فضاء ممتد خارج التقنيين الذى يستبعد التناقض. هكذا يرفع الشاعر فرضية توقيف المعنى، ويضع

المعنى فى فضاء حر. هذا هو وضع الذات الإنسانية نفسه؛ لا شئ يستطيع أن ينفلق.

٢ - الحب هو القول والقول هو العيش

١ -

يتوق الحب حين الولادة للقول بقدر العيش. هل القول والعيش يستمران، إلى أى وقت وكيف؟

على هذا السؤال أجاب عمل الشاعر فى تناوله لهذا الموضوع التاريخي - الأسطوري وجوهره الحب، قديم قدم الحياة، فدخل مغامرة معرفته، ليصل إلى النتيجة التالية: استمرارية القول فى الحب، بل لا زمانيته، طالما أنه خضع للتأويلات المتعددة. وآخر هذه التأويلات يقدمها الشاعر مبيناً كيف أن الحب يهب العيش للشعر، الحب هو القول والقول هو العيش.

لكن هذا القول طرزه وعلى طريقته الخاصة مظهرًا أن شعر المجنون ثورى فى أصله، وهو الذى أنشد الحب فى الشعر وأنشد الشعر للحب فقط: الحب فقط للحب. من هذا النموذج الصافى للحب الذى أعلن عن نفسه وسمى الحب باسمه - فى الوقت الذى جرت فيه العادة تورية الحب وحجبه - نسج رواية خاصة به تكشف اللامقول فى الروايات حول المجنون وطبيعة علاقته بليلى.

فى قراءته هذه يتخذ منحى مختلفاً، إذ يتخلص من كثير من التفاصيل الجانبية والرديفة، ليركز على مسألة أساسية: إبراز علاقة المجنون بحبيبته من وجهها الآخر، وكذلك علاقته بالأعراف والتقاليد.

٢ -

يضى قاسم ليل الشاعر المجنون ليظهر قصته أنها أساساً مغامرة حبيبية. فالروايات الكثيرة أضفت ظلالاً حول هذه القصة وراكمتها لدرجة ضاع معها الموضوع الأساسى، إذ تركز الحديث أكثر عن الجنون وعن البعد عن الدين... لنلاحظ أن الذين تناولوه فى المرحلة المتقدمة، كل واحد منهم أبرز صورة يتطلبها عصره أو تتوافق مع تطلعات هذه المرحلة، أخص بالذكر شوقي الذى يقترح علينا بطلاً يؤمن

بالقيم التقليدية: الشرف، الإخلاص، الحقيقة، العدالة... أى بطل قومى. فى أوائل هذا القرن، كان الوعي الجمعى للعالم العربى يريد سماع هذا الصوت^(٣).

أما المجنون فى (مجنون إلسا) فهو مثل لأراجون النموذج الثورى الذى طالب، من أجل الإنسان، بالسعادة المحققة فى الحياة وليس فى الآخرة كما يقترح المتصوفة. يبدو أيضاً أن المتصوفة - تبعاً لأندريه ميكيل - قرأوا فى هذه الأسطورة عطش روح للانتهائى، وتأكدوا من انفلاته فى الأرض، أى آمنوا بمبدأ متعال قادر على معرفة الحب الحقيقى المتحرر من روابط الجسد ليكون روحاً فقط.

فهل تكون رواية قاسم متناسبة أكثر مع روح هذا العصر؟ حيث تغيرت فيه زاوية الرؤية لموضوع الحب، الجنون، التقاليد... كأن هذا العصر يتطلب أيضاً كشف حجه؟

فى كتابه (الحب والمنفى)^(٤) يقول على حرب:

لا يكون الحب الحقيقى إلا من طرف واحد. إنه وحيد الاتجاه، أحادى الحقيقة... والحب الذى يكون من طرف واحد هو أعظم الحب وأجمله، وأكثره إشراقاً... ومثالاته تجارب أكثر مجانين العشق كمجنون ليلى أو مجنون غالا أو مجنون إلسا.

أما قاسم فإنه رفض هذه الفرضية وتبنى المشاركة والتواصل، حيث تلتقى الأجساد والروح معاً دون فاصل أو مسافة.

ربما المميز فى (أخبار مجنون ليلى) هو تركيزه على شعر المجنون، فمنه يستقى الأخبار، هو النبع الذى ينهل منه فيقابه بالروايات المختلفة ليرى إليه على أنه يمثل حقيقة ذاته. كأنه ينفذ غبار السنين عنه فيحفر عميقاً ليصل إلى المصدر. هكذا يستبعد الرواية التى أدرجها الأصبهانى والتى تؤكد عدم وجود المجنون من الأساس، ويعود إلى النصوص - كما قلنا - معتبراً إياها هى الأساس، كما يعتبر فى الوقت نفسه أن قراءته الخاصة للمرويات هى أيضاً الأساس، حيث اتكل على رؤيته وحسه بوصفه شاعراً يشارك المجنون أحلامه دون أن يستبعد الاستفادة من بعض الروايات:

أما نحن فقد رأينا أخبارنا عنه فى رقع أسقطها النساخ واحتفت بها الأحلام، وكشفتها لنا طبيعة المحبة أكثر مما كرهها الرواة الذين أعانونا على ما نريد... فوقعنا على ما لاءم مزاجنا... وزدنا فى ذلك كما نهوى، فطاب للمجنون ذلك واستحليناه^(٥).

صحيح إنه يتبع نسبياً طريقة كتاب الأغانى الذى يتعاقب فيه الشعر المعبر عن حالة وحدث ما، والاستشهاد الذى يشرح أو يعلق، على قصيدة ومقاطع من رواية خبر، إلا أن التعاقب لديه له معنى آخر. إذا كان النص عند الآخرين يتفجر ليتحول إلى أسطورة فإنه لديه يجرى العكس تماماً إذ تتسامى الأسطورة فى النص، فيصير النص هو المولد لها وليس العكس، فيعيد بهذه الطريقة الألق لخطاب الحب، الحب المطلق الذى أعطى كل هذا العمر لشعر قيس. هكذا، يتقابل فى (أخبار...) قاسم الحب بصيغة المتكلم، حب يذهب فيه الواحد باتجاه الآخر، حيث يمزج ببراعة أساليب المجنون فى التعبير الصادق وأساليبه المؤثرة فى الإقناع. من الكلمة الأولى يعلن قاسم عن نفسه فى المجنون، كما المجنون يعيش فيه ويحلم:

عن الهوى يسكن النار. عن شاعر صاغنى فى هواه.

عن اللون والاسم والرائحة.

عن الختم والفتاحة.

كنت مثل السديم أستوى فى يديه.

هدانى إليه...

عن كلما هم بى تهت فيه وباهيت كى نحتفى بالمزيج...

وياقيس ياقيس جنتنى أو جنتت.

هذه التوأمة بين الشاعرين تتيح لقاسم قراءة لتجربة المجنون متخففة قدر الإمكان من الموروث، كما تسمح للمخيلة بشبك عناصرها بحيث تنمحي الفواصل الزمنية وتتأبد لحظات الوهج فى العشق، فيتوحد الراوى بالمجنون كما توحد الأخير بليلى. ولا عجب فالعاشق سلب إرادته معشوقه، فهو يرى الأشياء مرآيا يشاهد فيها صور المجنون وليلاه، يسمع

أصوات العاشقين كأنه فى حضرتهما، أو أن الصدى مازال متعشاً. هكذا يبدأ أخباره بتحديد رؤيته لهذه التجربة كما أسلفنا، ثم يتحدث عن المجنون ويلي وهو متوحد فيهما، فيقول عن ليلي:

لها عندي مغامرة تؤجج شهوة الشعراء لو غنوا

صبا نجد متى قد هضت من نجد

عن النوم الشفيف يشى بنا. عن وجدنا.
عنها...

يعتمد قاسم فيما يخص اقتحام الحب لهما تلك الرواية التى تفيد أن الحب نضج من عشرة الطفولة إلى عشق المراهقين، التى تتناقض والرواية الثانية التى تعتقد بالحب الفجائى.

كما يبدو اعتقاده بتشارك المحبين فى الشعر أيضاً، كما جاء فى بعض الروايات، فهو يورد أبياناً لها، فى معرض التأكيد على أن الحب كان يثمر من بذور عديدة: الجمال المشترك بينهما، الانجذاب والشعر.

ليلى

نفسى فداؤك، لو نفسى ملكت إذا

ما كان غيرك يجزيها ويرضيها

صبرا على ما قضاه الله فيك على

مرارة فى اصطبارى عنك أخفيها.

هكذا يحضر الحب فى فضاء تهيأ مسبقاً. فيذهب الشاعر فى هذا الاتجاه ليعطى ليلي حيزاً فى القول واسعاً كى تفصح وتتلو مفاتن الحب وبهجة الجسد.

دائماً يظهر ليلي امرأة الرغبة، تصوغ رغبته بوضوح العارف. وكلامها ينبئ بالتواصل بين مشاعرها ومشاعر المجنون وبين أحاسيسهما. ها هى تخاطب امرأة الماء حين همت فى الاغتسال لتسألها عن صحة الأوصاف التى أطلقها عليها، تجيبها المرأة: «... لا والله فقد صدق، ولم يكن مادحاً لكنه وصف ما وقعت عيناه وجسته يدها وذاقته حواسه كلها...» فاستعذبت ليلي هذا، وقالت «وحق هذا الماء إنه

يستحق منى أكثر من ذلك، فوالله لأعطينه حقه، من غير أن يلومنى أحد». هكذا لا نلاحظ التردد أو التساؤل بل تقال الأشياء فى صفاتها البدئية، فيكشف الحب شفافاً كما الصحراء.

أجمل ما فى نص قاسم هو حين يتقمص نص وروح قيس، كأنه جوانيته، عالمه الداخلى الذى يشف بين يديه فيتجلى، لا انفصال بين لذة حب قيس ولذة نص قاسم، لا انفصال للنص عن الجسد، حيث يغور النص فى حسبته وشهوته، فيتجلى عتيفاً فى إيروسيته، كأنه انفلات من التأطير والنمذجة اللتين أسرنا فهم نص قيس أو حكايته. يقول قاسم:

آتيك، آتيك، لا أنت فى الشك ولا أنا فى الغفلة.. آتيك، فلا مفر ولا خلاص مما اخترناه إلا اختياره. آتيك فابذلى الوقت، وبالغى فى الحب لنصاب بالبهجة، ويصاب الناس بما يريدون.. كلانا مسحور وكلانا لا فكاك له مما هو فيه. عليك أن تؤمنى بى قادمًا ذات ليل، فارغ القلب محقق الأحداق مجنون الفؤاد محسور الجسد، باحثاً عن صدر يدخر الجنة لى. فعليك أن تشقى لى القميص على آخره كى أدخل أنى أتيت وأخرج أنى ذهبت.

يفتن النص بالرغبة ويشعلها ليتلذذ بمتعة الحواس، فيكون الإفصاح على مرأى شهوة النص. هكذا يعرب الجسد عن نفسه بواسطة الدال ذاته، فيستبعد هذا المنحى التصور التقليدى الذى يقوم على إقصاء الجسد لمصلحة الذات العاقلة المستقلة بذاتها، وكذلك إقصاء الجسد عن الدال، هذا الدال الذى يتمفصل فيه الحسى والعقلى، الذات والموضوع، الظاهر والباطن....

هكذا يقول قاسم بتأويل شعر قيس على أنه خطاب لا يتفصل عن جسده بل يتجلى به وعبره الهوى. بهذا المعنى يكون، بالنسبة إليه، تأكيد الروايات عن الحب غير المتبادل بين المجنون ويلي، تستر محاولة إخفاء الشهوة بالذات، أو لنقل إنه يؤمن بالكشف عن الذات، لأن الإنسان ذات رغبة وذات

الرغبة. من هنا يعرب بشكل متواصل عن هذا التصور، فانفجار الحب فى القلبين لا يسمح لأى فارق زمنى. كأن القدر اختارهما ليكونا زوجين يأنس بعضهما لبعض:

تعلقت ليلى وهى غر صغيرة

ولم يبد للآتراب من ثديها حجمٌ

صغيرين نرعى البهم ياليت أننا

إلى اليوم لم تكبر ولم تكبر البهمُ

منذ هذه اللحظة كونا جزيرة صغيرة فى محيط العالم المناهض لهما، مكانا للوحدة المطلقة بينهما، فتدخل القدر هنا يحيل إلى التجذاب متعذر كبتة، تشهد على ذلك هذه الأبيات:

إذا مت خوف اليأس أحيانى الرجا

فكم مرة قد مت ثم حييت

ولو أهدقت بى الانس والجن كلهم

لكى يمنعونى أن أجيك لجيت.

هذه الجزيرة الصغيرة ليست فقط مكانا للحب الكامل، إنها أيضًا مكان للتمزق والألم من الفراق وعذابه، لكن الأسطورة المتداولة ترى إلى هذا الموضوع من جانب آخر، فترى فى الجزء الأول من الحكاية، المكان - مخيم القبيلة - هو الحلم حيث ليلى هى قرية منه لكن لا يمكن الاقتراب منها، فهذه مرحلة الاحتجاج والتمرد ضد الذى لا يحتمل ولا يمكن تفاديه إلا بالحلم. فى المرحلة الثانية تبعد ليلى عنه نهائيًا حين تزوج، فيهرب إلى الصحراء والغزلان والجنون. إذن كل أمكنة السعادة الماضية من جبل التوباد إلى نجد تتأرجح فى عالم وحيد يمكن للمجنون فيه أن يكون بشكل نهائى مع حبيبته، إنها مملكته التى لا يصل إليها أحد: الصحراء، الجنون، الشعر... هى حديقته السرية المقفلة على العالم. لكن قاسم يعارض هذا التأويل، إذ تكشف له أن الشوق هو الذى يحرك شعره وأن عالم المجنون يتحرك صعودًا بالشوق والعشق. فحبهما من منظوره هو الابتهاج بمطالعة أنوار الجمال النابع من جسديهما، هو إشراق يكشف معالم

الذات فيذهلها حتى تكاد تتوحد فيه صفات الأنس والسرور والألم والعذاب. ها هو يقول:

قل هو الحب

طريق ملك نبكى له، نبكى عليه.

لو لنا فى جنة الأرض رواق واحد.

لو لنا تفاحة الله جثونا فى يديه

كلما أفضى لنا سرا ألفناه ومجدنا له الحب

واسرينا إليه..

يفيض النور من ليلى إلى حبيبها ومن قيس إليها، فيختلط الحسى بالروحى، إذ لا تنشأ نسبة تؤلف بين الاثنين إلا إذا كان أحدهما صورة عن الآخر. على هذا النحو فهم العلاقة بينهما، فليلى صورة قيس وهو أصلها. هكذا أورد أحيانًا يرى قيس فيها كل الأشياء مرآة ليلى، فيها يؤكد وجوده ويضاعفه. لكن الشئ الأساسى الذى رمى إليه هو تبيان كيف أن عشق قيس، لأنه على هذه الصورة، أصبح فائنا وبالتالي خطرًا على العقول والأفئدة، يقول:

كانت امرأة اسمها ليلى، قيل إنها جميع النساء وقيل عنها ملكة من الجن تراءت لشخص أعطته فأخذها. ثم راح يتقمص القاطن والمسافر، ويفضح كل جبان يخفى عشقه عن امرأته، وكل خاشية تكتم ولعها بغير زوجها. صار قيس فضيحة المكان، فطار دمه فى الأمصار مهدورًا تسعى إليه السيوف لتفتك به، وما أن تدركه حتى تتضرع له لئلا يكف عن ذلك، فلا يكف.

إذن لأنه أصبح «فضيحة المكان» نبذه المكان فناء فى الصحراء - هى مكان التيه - وعاش فى الشعر ولم يحلم فيه فقط. لذا نلاحظ فى مختارات قاسم أحيانًا صورها تفجر العلاقة ما بين الكائن والأشياء، فلا واسطة بينهما؛ الواحد صار الآخر دون وسيط. إذن هو لم يحل الشعر فى الحياة إنما تجسدت كلية بالشعر فى عالم تغيرت هيأته فتجلى:

نظرت، كاني من وراء زجاجة

إلى الدار، من ماء الصبابة أنظر

بعينين، طوراً تفرقان من البكا

فأعشى، وطوراً تحسران فأبصر

وليس الذي يجري من العين ماؤها

ولكنها نفس تذوب وتقطر.

في هذه الوضعية المتنافرة حيث وجد المحبان نفسيهما على خصام مع النظام الاجتماعي، رفضا شكلياته وهي عدم إفشاء الحب قبل الزواج، وكأنهما رفضا الرمز الاجتماعي، واختارا التعبير الصريح المنفعل، فبدأ الشعر مسكوناً بحنين جارف وكثافة عاطفية مؤرقة أثقلتها القواعد القبلية. من هنا كانت ردة فعل المجتمع لافتة: ليلي أبعدت، وهو غرق في الجنون ثم الموت. وفي ما يخص شعره نعرف الروايات المختلفة التي تراوحت ما بين نفى وجود قيس وما بين الشك في شعره أو التوجه به نحو موضوعات أخرى كالصوفية مثلاً. يمكننا أن نتساءل على هذا الصعيد، هل لأن هذين المحبين كائنين خرجا عن المألوف رفضهما المجتمع وبالتالي حكما على نفسيهما أيضاً بالرفض والموت؟

يرى قاسم هذا الحب مغامرة، يرد المحبان بها على عملية إقصائهما اجتماعياً. إذا كان القانون يرفضهما فهل هذا يعني أنه على حق؟

مقابل شرعية الزواج يطرح قيس وقاسم شرعية الحب. فهو قدر وحجة المجنون تعتمد أساساً على القول الذي يطلقه الحب والذي يطالب ضد كل التقاليد إعلانه. إذن يجد العاشق - الشاعر العدالة أو عدالته في الشعر. حب على هذا القدر من الجمال لا يمكنه الصمت. صحيح أن المجنون مولع بحبيبته وكل شعره هيام وتدلّه بها، إلا أنه لا يغيب الرغبة، أي أن القداسة عنده للمحبوبة لا تتنافى والرغبة، التي تهيج وتحقق منذ منعهما من رؤية بعض. وتدعى إحدى الروايات أن ليلي كانت تتحين غياب زوجها لاستقباله، وبقي بقربها ليالٍ عدة. لكن الجو السائد حول هذه القضية يتبنى تنزيه ليلي.

أما قاسم فيمتجنى الرواية الأولى؛ لا شك لديه بالحب الجسدي الذي جمع العشاق، مستشهداً بأبيات تنبئ بمعرفة مرجأة، تعمدت التباس السر في هذا الجو المناهض:

ضممتك حتى قلت ناري قد انطفت

فلم تطف تيرانى وزيد وقودها.

بل يذهب أبعد من ذلك حين يتناول شعر قيس على أنه قابل لأكثر من قراءة، ذلك لأن فعل الكتابة لدى قاسم ليس مجرد محاولة للإمساك بلحظة تاريخية، إنما سعى إلى ملاسة القلق الذي يعصف بالبنية الزمنية للحدث فيرسم مناخاته وطقوسه بحيث تصبح محاكاة قيس أشبه بالتقمص الذي يتيح إعادة تشكيل عناصر الشخصية بتفاصيلها الفنية، مما يمكن من كشف أسرارها التي لم تبج بها، أو التي اختفت بسبب سطوة الزمن. هكذا يمضي قدماً حين يوغل في استكناه توهج الرغبة وغوايتها، يقول:

... فسمعت منه وبكت معه وهي تضع بنائها
في زعفرانة شعره، حتى كاد الصبح أن يسفر،
فتنبهت لنفسها فإذا هي سجينة زنده... تتمرغ
في صدره الفاره، محلولة الشعر، فارطة من كل
قميص، وهو يمنحها ما منعت عنه، وما جاءت
إليه وما لم تعرفه من قبل.

وتتوالى علامات الرغبة، لكننا لا نرى كل شيء من خلال عيون قاسم، بل ينفس النص ليشارك به أصدقاء مثله يتقصصون المعنى المنفى في نص مراوغ. كشف سلمنا إلى مزيد من الكشف، دون أن ينتهي، كأن بعض المعنى المكشوف هنا وهناك يكمل بعض المعنى الذي يسقى في حاجة دائمة إلى كشف آخر. هكذا نلتقط ما ينتفض به السر، علامات جزئية لا تكمل الصورة إنما توحى بسرّها:

وروى عن أبي أنمار الغلامى أنه وقع على أبيات
لقيس عدها وصفا صريحا بائحا لكنه تلك
العلاقة الحميمة:

فإن كان فيكم بعل ليلي فلاننى

وذى العرش قد قبلت فاهها ثمانيا

وأشهد عند الله أنى رأيته

وعشرون منها إصبعاً من وراثتها

وأسهب الغلامى على غير عادته قال:

وما علينا إلا أن نتخيل العشرين إصبعاً من ليلى
مشتبكة فى ظهر قيس وهى متعلقة به قبلاً فى
حضنها، لنذكر أنهما لم يكونا يزجيان الوقت
فى البكاء والمويل كلما سحت الفرصة، مثلما
تحاول الروايات المتواترة أن تزعم لنا.

يستفيض فى هذه المسألة سواء بالتعليق أم بالاستشهاد
بالروايات التى توسع هذا الرأى (إسطلاب). أو أنه يلجأ إلى
سخرية ضمنية من رواية مثلاً مستقاة من ابن الجوزية فى
أخباره عن النساء حيث «زعم بعضهم أن للعشيق من جسد
العشيقة نصفها الأعلى من سرتها فما فوق ينال منه ما يشاء
من ضم وتقبيل ورشف على أن يكون النصف الآخر
للزوجة». ثم يقابلها بأخرى تعاكسها وتشى بموقفه. يبدو أن
جارات ليلى يسألنها حول علاقتها بقيس، فتروى على زعم
قاسم:

... وتبدأ حواس لا حصر لها فى الشغل حيث لا
نكاد نعرف هل نحن فى حلم أم أننا الحلم
الخالص. والذين وضعوا إسطلاباً لوقت الحب
وشكله فاتهم أن يفصحوا لنا أى النصفين يكون
حلالاً مباحاً للحبيبة فى جسد الحبيب ففى تلك
الساعة لا نعرف أينما يشعل جسد الآخر وأينما
يطفئه، أينما الجمر وأينما الهواء.

والمفارقة وتقنية الإفصاح وسائل مهمة فى تحقيق المعنى
المقصود من وراء هذه المواجهة، فتوتر العلاقات بين الروايات
هو الذى يستفز القارئ إلى معرفة المسكوت عنه ويحثه على
عدم المراوحة بينهما بل المشاركة فى هذا التوتر القائم على
رواية تغيب الرغبة وأخرى تجعلها حاضرة مشرقة فى بهاء
الحب.

يمضى فى روايته أبعد من ذلك أيضاً، ها هو يستفتى
فقيها فيما يزعم البعض بأن علاقته بليلى ضرب من الزنى،

فقال له: «الزنى هو بذل جسدك لمن لا تحب، أما إذا العشق
حصل والشوق اتصل فلا زنى فيما قدر الله». بل نصحه
بالتمتع بالعشق «قيل فلم يفعل المجنون غير ذلك».

تأتى المفارقة هنا من الجمع بين روايتين متعارضتين،
وتقابل وجودهما يعنى التناقض ما بين مبدأ الرغبة ومبدأ
الواقع، لكن الشاعر لا يتيح لمبدأ الواقع التغلب على مبدأ
الرغبة وقمعه، ويعنى ذلك أن التقابل بين ضدين هو
إستراتيجية قول رغوى لا يبرر قمع مبدأ الواقع لمبدأ الرغبة،
والتجاوز بينهما يؤكد المسافة الفاصلة بين رواية الماضى
ورواية الحاضر، بين الشعر - شعر قيس وقاسم - ورواية واقع
قاسم، بين كتابة تخفى الحلم وأخرى تعلن شهوتها له، بين
أصابع تدبر أمر إخفاء اللذة وأخرى تنسجها فى طروة
الحريز.

٣ -

من هذا المنظور إذن يشرك قاسم أصدقاءه فى رواية
الأخبار عن المجنون، ها هو فى نص «هذا على هذا» يترك
الكلام لرواية عبد القدير بن صالح بن عقيل و «هو مولع
استنشأ أخبار من جنوا عشقا أنه قال أخبرنى عبد الحميد
قائد التراجم وهو غير ذى ثقة عن شيخنا أبى صلاح خلف
الفسانى أنه قال عن أبى أنمار إبراهيم بن عبد الله
الغلامى...» هكذا يدخل الآخرين المعاصرين لروايته فى
صياغة الخبر، يشاركونه الرؤية مضيفين إليها ما عرفوه وقرؤوه
أو خبروه.

إضافة إلى مكر روايات الأصدقاء التى تدعمها السخرية
والتي تشكل خطاباً نقيضاً فإنه يدخل الحوار المباشر مع قيس
ليشارك فى نسيج الرواية، فتكون الرواية ليست فقط عنه إنما
له فيها قول جاعلاً من ذاته الموضوع. تنهض ذاته لتؤكد
وجودها الرغوى مقابل إقصائها فتقول ما لم يقله الرواة.
تنطوى إستراتيجيته هذه على كشف الوجه الآخر للحكاية،
هذه الأنا التى تنهض بكل مكنوناتها للبوح، جاعلاً منها
محلاً يثير ضجيجها كى تتابع حكايتها التى لا تنتهى.

ففى نص «هذا على هذا» يسرد قاسم خبراً حول رؤية
قيس وهو يجلس ضحكاً، وهذا ما لم يعتده أحد من جانبه،

٣ - الجنون أو الصراع بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع

أيمكن الحب غواية الجنون؟ هل هو اللاعقل الذى ينقض العقل، هل أفضى إلى كتابة الميث واللامعنى؟

شكلان يسمان الجنون: جنون الحقيقة - وجنون - الكذب. يفصح الأول عن واقع الحب والثانى عن واقع العالم. لكنهما لا يعيشان جنباً إلى جنب، إنما يتداخلان فى ترحال مستمر بينهما فى حياة العشاق لسعادتهم ولتعاستهم أيضاً^(٦). يولد جنون الحب من السعادة الحقيقية فى أن نرى بوضوح من خلاله ومن أجله، ويتبع ذلك تعايسة ليست أقل حقيقة من الآلام وعذاب الرغبة. حيث تدوم العودة إلى العالم، إلى سعادة كاذبة، واختلاط الأمور والتباس الرؤية، مما يجلب التعايسة نظراً للوعى الخاطى والتيه. هكذا يعود العاشق إلى الجنون الأول، إلى العشق، هكذا دواليك... لا حب دون جنون، أيضاً ليس هناك من حب دون ضد - الجنون، الذى يكشف للعاشق كينونته استناداً إلى خديعة العالم، ذلك يضعه أمام صورته الخاصة المكونة من حقيقة وألم. إن حضور عنصر ضد الجنون هو الذى يكبح جنون الجموح الذى يتلفى فى علاقات الافتراق والالتحام، الابتعاد والاقتراب.

هذا هو حال قيس الذى يلعب الجنون دوراً مفصلياً فى حياته، فالجنون متزوج والحب فى قلب الرواية والشعر أيضاً. ما وظيفته ودوره؟ وهل الشاعر مبدئياً مجنون لأنه متلبس شفافية الشعر، مهارته ووشاية فتنازله، أى «جنه»؟ على هذا أجاب قاسم، مركزاً فى مواضع عدة على أن عقل قيس كالذهب الخالص. يقول فى «بين قوسين»:

لو حلفت أن مجنون بنى عامر لم يكن مجنوناً
لصدقت، قال ذلك ابن سلام فصديقاه. ليس
لحلفائه، ولكن لشيء فى النفس يحضنا على هذا
وشيء فى القلب يهديننا إليه.. فقد وجدنا فى ما
قرأناه من الشعر ما لا يستقيم مع الجنون حين
يعنونه حمماً أو خيلاً أو انحرافاً فى العقل. لقد
كان فى قوسين من تجليات الولع وتصاعد
الانحسار بالآخر، وهذا من طبيعة الشعراء فى
الأصل، تضاعف الأمر هنا لحدوث العشق،

فسألوه عن السبب فقال: «والله لا أعرف كيف أننى لم أفعل
هذا على هذا من قبل وما يحدث منذ أن تولعت بها
وتدلهمت، يا الله يا الله أدم هذا على يوم الدين». واختلف الرواة فى تفسير ذلك، ثم روى أحدهم أن قيساً كان يسهر مع ليلي فى خباتها، وحين عاد إلى خباته رأى ليلي، فدهش وكرر الذهاب إلى ليلي والعودة إلى خباته تسع مرات، ويلي لا تزال فى المكانين، فتفجر الضحك من يناييه، وحين سئل «لماذا؟ فضحك وقال «عرفت ساعته أنها الحال التى انتابتنى ولم ينقلها الرواة عنى فى مجمل أخبارهم. ولا أخفيك فقد كان وقوعى فى الضحك أجمل شيء أحببته بعد عشقى ليلي». لكن قاسم يورد احتجاج الرواة على هذه الواقعة:

وحجتهم فى ذلك أن صورة قيس فى الأخبار
جميعها واحدة لا تتغير وليس لها أن تتغير،
فالعشق الذى أصاب قيساً لا يتيح لمثله أن يعرف
الابتسام، فكيف له أن يضحك...

يحتج هو بدوره على تنميط صورة قيس فى إطار ثابت لا يقبل الظلال أو الانحرافات، الفروقات أو الميوعة. هذا الموقف الثابت هو ما عمل عليه قاسم ليقول إن الواقعة أو النص يمكن قراءته من زوايا عدة، أقلها من زاوية التناقض البشرى وأسراره ومثاهته. يقول:

أما نحن فقد وجدنا فى روايات هذه الكوكبة
شيئاً نثق فيه دون تلبس، برغم غلبة الشك فيه
حد الكذب، تيمنا بما قال قيس ذات شعر «...
إذ بعض المحبين يكذب» ففى هذه الكوكبة من
النص أكثر مما فيها من الخبر.

كأنه يقول إن النص هو الهدف وليس الإخبار، فلم
نقرأه قراءة حرفية! من هذه الزاوية أيضاً ينظر إلى هذا الحب على أنه مختلف عن القاعدة وبالتالى فالرواة غير قادرين على رؤية الوقائع العميقة وقوى الحب وحقائقه. هذا الوجه الآخر الذى يكشفه واسعاً على مد البصيرة، فضاءً للحلم لوجه نعرفه ويبقى على مسافة منا يستدعينا لتبعه والموج ينحسر عن رغائبه.

ويشى الشعر بما نعى ونذهب. وقد جرينا فى أخبارنا على ما يروق هوانا ويشحد خيالنا بشطحه، وما يستقيم ويسلك فى وصله بين النص والخبر. فحين يصدر القول عن معنى جنون الفؤاد أخذنا به وقبلناه وزدنا عليه وبالفناء، وعندما ينزع القول إلى أن قيسا كان مجنوناً عقله عرضنا عنه وغفلناه...

هكذا يميز بين الجنون الخالص وجنون الحب - الروايات تتحدث عن الشكلين معا - ويورد بالتالى أشعاراً لقيس تربط الحب بالجنون بشكل واضح، والنتيجة التى نخرج بها هى أن الجنون له بواعث لا يدركها حتى العقل يخط لذة داخل شقوق الكلام، لذة نابغة من بثر الذات السحيق. إنه وقت متوتر يرسم خارج العالم حقل الشواذ والمختلف كاحتدام أوصال الهوى، تحقيق بالروح وتخاصرها يستبد ضوءها اللاسع بالوجد فى الوقت الذى ينم فيه الكلام أزمانا على الصفحات. من هنا، تنبثق الحرية دون قيد فتدافع الأحلام ويتدفق المجاز وتهذى الاستعارات التى تكسر حدود المنطق فى شعر قيس وفى شعر نوأه. يقول قيس:

الحب ليس يفيق الدهر صاحبه

وإنما يصرع المجنون فى الحين

ويقول قاسم:

قل هو الحب

طريق ملك نبكى له، نبكى عليه.

لو لنا فى جنة الأرض رواق واحد.

لو لنا تفاحة الله جثونا فى يديه...

إنها رغبة الكائن فى التوحد، فالعشاق يحيون وحدتهم بالعودة إلى مرجعيتهم الذاتية: جسد واحد وروح واحدة وقلب واحد. نجد صور هذه الرغبة فى أشعار قيس تتمحور حول الوصف المادى للقاء أو التأسف لغيابه، هى إشكالية التقارب والتباعد.

ماذا يعنى اللقاء؟ هل هو ذوبان الروحين فى روح واحدة على طريقة المتصوفة، أم تعبير عن تأثير حضور الآخر: سعادة،

رغبة، ألم، حنين، ذكرى...؟ تبعاً لأبى فرج الأصفهاني وللأشعار التى يوردها فإن هذه الوحدة بين العاشقين هى مادية - حيث يتجسد حضور الآخر - لكن قاسماً رغم ذهابه حتى إلى تفنيد العلاقة الجنسية وليس فقط الروحية بينهما، فإنه يرى فى تيه قيس فى الصحارى بحثاً عن حياة فى مكان آخر. والصحراء هى هذا المكان الذى يتوحد به مع محبوبته، والشعر هنا هو الذى يحقق الأعجوبة. إن وحدته المطلقة فى الصحراء تجعل اختراق النظام السائد للأشياء ممكناً؛ حيث تتحول الاستعارة إلى رمز حقيقى لليلى. فالكلمة الشعرية تصير وسيلة للتمادى أى التحول من مادة إلى أخرى، وهو بدوره يتحول من جراء اختياره لهذه الحياة. يقول قاسم عن الوحدة والتهى فى الصحراء:

يؤثث القفر غرفته بالهدوء لكى تامن أحلامه وتنام.
فمن يسكن الوحش يملكه...

فالعشق أن لا يطالك غير الهوى، قفر هو الحصن
يحمى ويحضن.

تستحيل الحياة خارج الجماعة، وعندما يصبح هامشياً فلا مكان له إلا فى العزلة والصحراء، وهى ليست سوى أفق المفارقة الخلاقة. ويدو أن فعل الجماعة قدم إليه خدمة، فبشره ليلى لم تغادره، قصائد رغبة لا تنتهى طالما.

وزادنى كلفاً فى الحب أن منعت

أحب شىء إلى الإنسان ما منعا

هكذا وصلت الرغبة إلى قمته فى قصائده، مما يدفعنا إلى التساؤل: ألا تسبق رغبة القول رغبة الحب؟ فمفارقة الشعر ربما لم تكن ممكنة دون الممنوع.

فى نص «يسرد قلبه فتأنيه» يصف وطأة الوحشة على قيس عن طريق حوار مع الذئب حيث يدخلان مكاناً لتكون ليلى فيه:

قيس رأيت ليلى فى هودج مثل هذا وجلست
إليها. قل إنها هنا وأتركنى فقال له الذئب:
«امكث هنا واسرد قلبك تسمعك وتأنيك، ولا
تكون وحدك أبداً». فيخرج الذئب وتكون ليلى
فى هيئة الماء والملاك. وكان كأنه يرى.

عن وجه عالمها الحقيقي ضد عالم لا يقبلها إلا متوافقة مع أحلامه.

٤- الحب والزمن والشعرية

١-

تطرح رؤية قاسم لكتابة قيس منظوراً خاصاً لعلاقة الحب بالزمن، يدور الحب في الليل والنهار بين الآنية واللازمية، بين التواصل والانفصال، يتحاور معهما ليصير الحب أنشودة كونية لامرأة - هي ليلي - طالعة من الحضور والغياب لتصير ليلي في كل مكان وكل زمان، لكأنها رمز لجوهر مقيم. هذا هو المركز الخفي لكتابة قاسم الذي يشد الشعر إليه، ينطوي عليه ليكمل وجوده. في كتابته يطلع طقس الجسد من نزوة زمن يجاوز التقنين ضارباً دون قيد لا ينتهي ولا يصل أبداً.

يدخل قيس في حوار مباشر مع ليلي في نصه، حيث يؤكد حضورها؛ وما قولها إلا إدخال لها في الفعل، فيكون ردها بمثابة الحضور المتفاعل الذي يجسد الوعد وبالتالي كالنهار بالنسبة إلى ليل؛ بمعنى آخر ليلي هي الزمن الذي يعيش فيه كينوته. بما أن الليل يتحد في النهار ليصير ليلي، فإن قيساً ينشد التحول ليصير حياة حبيبته ذاتها.

هكذا يربط بين اسم حبيبته ليلي وليله لتصير الليل كله، أي الزمن الأسود، المرادف للانفصال وفقدان الأمل. لكن الخيلة طليقة في فضاء غير محدود، هو الليل، تبدع في تدفقها صوراً ليلي لها أشكال الحضور الغامر.

كأن الزمن ليس دائرياً - ليل ونهار - إنما خطي، فالعودة المستمرة للألم من الفراق تمسك بدائرة الزمن لتمدها، إنه التمزق الذي ينتعش دائماً إلى ما لا نهاية.

في هذا التناقض ما بين الليل والنهار، السعادة والحزن، اللقاء والفراق، سعادة هاربة إلا أنه يعيد خلقها في الشعر:

فأصبحت من ليلي الغداة كقباض

على الماء خائته فروج الأصابع

ليس في جوهر الأمر تناقض لأن الذي يتغير ليس الحب إنما ظروف مظهره. وليلي والزمن يحملان مفاتيحه. الذي لا يتغير هو الحب بوصفه ذكرى ووعداً وحياة. وهو يكشف

تدفعه الصحراء، إذن، للشرود خارج القوانين الاجتماعية والطبيعية حتى يتحقق ما فوق الطبيعة، وحده الذي يسمح بتحقيق توحيد العاشقين. فحلمه هذا يتيح لوجه تجاوز القواعد وحدود العالم للوصول إلى رهان يبدو مستحيلًا؛ إذ أبعدت ليلي عنه وزوجت. لكن قيساً يتخلص من ألم الفراق ومن حب لا يكتمل، عن طريق حلمه الذي يجعل الرهان أمراً محققاً وليس ميثوساً منه، حلم يعطيه الحياة في أعماق الصحراء.

وقاسم في كتابته يذهب في ذلك أبعد من قيس؛ حيث يطلق سراح دهشة كانت أسيرة الأيام لتستبج الرؤية في الماضي وفي الحاضر. فكتابته هي قرينة تمرد غاضب وشهوة ملونة حمالة أوجه تفتح الغواية لتخرج المكبوت عارياً في نوستالجيتها، داعية إلى التمرد على المعنى الواحد، فاتحة باب سؤال يفضي إلى مثيله، مما يتيح للزمن الآخر أن يجسد في كتابة متحولة تخلع عن الزمن جموده فيدخل الراهن في تكوين العالم.

اللافت في «أخبار قاسم»، أنه ما إن وصلت روايته إلى تيه قيس في الصحراء حتى عاد إلى موضوع الحب بين ليلي وقيس وذويان الواحد في الآخر (النص والخبر، بين قوسين، الشهوة، القنديل، الفتنة)، حيث يؤكد في هذه النصوص على التبادل العسقي الجسدي، ثم ينتقل إلى مسألة الجنون (الجنون، مزاج الميزان، أبواب الجنون، إسطرلاب، الفتوى، هذا على هذا) يناقش فيها جنون قيس ليقول إن الحب مجنون، أما قيس فهو ليس كذلك، ثم يؤكد أن قيساً لم يفق من جنون الحب والتدله وهو حسنا فعل، لأنه لو تراجع لما بقى عذر للعشاق. وينتقل فيما بعد إلى سرد رواية موته ليستنتج أنه قتل تبعاً لظروف وجود الجثة «إذا جلسوا في مجلس نذروا دمي» ثم يورد أمنية قيس «أمنية» تقاسم الموت مع ليلي. وينتهي الأخبار بقصيدة «هو الحب» لتكون خاتمة تعلن أن الحب هو الأساس وبقية الأخبار هي من التفاصيل التي تؤول أحياناً بشكل ينحرف معه الموضوع الأساسي.

لم يكن لجنون الشاعرين قوة سلبية تدمر المعنى وتحيل الوجود إلى شظايا، بل كانت كتابة تقتنص الكشف الحدسية، تتجسد بها الحقيقة المكبلة للوجود، كتابة تبحث

أن الزمن لا سطوة له على حبه في حقيقته وقوله؛ بهذه الطريقة يستعيد زمنه الضائع في مملكة ليلي؛
الحب والود نيطا بالفسؤاد لها

فأصبحت في فؤادي ثابتين معا

الزمن هو القدر الذي يحسه جسديا، والألم الجسدي والمعنوي تحييهما الذكرى، والمحصلة هي وحدته. إذن هذا الزمن الذي يرصد إيقاع حياته لا يجاوز جسده، فيه يترنح دون أن يضل السبيل، هو وقت انقلاب المعايير لتتجسب كما أراد الحب.

إن معظم القصائد التي يوردها قاسم تثير عذاب الفراق واستعادة سعادته بالحبيبة في الذكرى، كما لو أن الفرح هو استعادة، ذكرى. فيتمنى مقاسمتها عمره، تموت ولا تحس لأنها تعيش في عمره وهو أيضاً. كأن الموت يحل محل الحب، أو في الموت يتمنى اكتمال الحياة، كما لو أن الحب يستمر في الموت. ربما هي محاولة لاحتواء ما لا يحتوى وإعطاء معنى للمجهول وإطلاق تسمية عليه.

لكن قاسماً استبعد من خياره القصائد الكثيرة حول الموت، وركز أكثر على قصائد الغزل والوله والجنون مقابل الألم والفراق والتمني، وما إدراجه لقصيدته «هو الحب» في الخاتمة إلا تأكيداً على هدفه من وراء قراءته للسيرة، وهو ليس فقط التفرد في بعض المواقف، كما أفدنا سابقاً، وأخذ مسافة من المرويات والالتصاق أكثر في شعر قيس وماهيته وفتحته على احتمالاته العديدة، بل أيضاً التأكيد على أنه إذا كان الحب مصيره الموت فذلك لأنه بجوهر خلوده بذور القدر، وكل كائن عاشق يرث منذ ولادته هذه اللعنة. هكذا يصير الموت مبدءاً للحب. صحيح أن الموت مؤبد لكن الحب ينجح أيضاً في عدم الموت إذا راهن على نفسه وعلى الموت. هذه الخاتمة تطرح علينا أبدية ممتدة لا تغير شيئاً في الحياة. لذلك كان الحلم هو الحل الذي تمسك به.

-٢-

لكلام قاسم متسع أكبر في النص لا من حيث الشعر فقط (ثلاثة قصائد) إنما على صعيد الرواية أيضاً، إن جاز التعبير. لكن رواية قاسم تتزاج ومقاطع من سيرة قيس تبعاً

لروايات القدماء، إلا أنه - كما قلنا - يؤولها على طريقته لتصير مثلاً للدحض والرفض أو الاستثناس. إذن، يصير قاسم حاملاً قول قيس - أو العاشقين - ومفككا حكايته المطرزة عبر العصور وحسب الأهواء لتكون حكايته الخاصة ليست خاصة تماماً إنما مزيج من المعترف به والمستكر. يحمل هو الكلام ثم يعطيه لقيس ليؤكد صدق روايته. فيصير قيس هو الحكاية وهو فاعلها، وليس كما جرت عليه الأمور بالنسبة إلى السابقين الذين تناولوا حكايته وأشعاره والذين أوردوا الروايات - أي أن قيساً كان موضوعها إلا أنه خارجها - ثم قصائده. بينما يتحد أكثر الأحيان قاسم وقيس لتكون الحكاية حكاية واحدة: قاسم - قيس، والشعر لقيس ولقاسم الذي يأخذ حينها مسافة شفافة تؤكد الاتحاد ولا تنفيه لكنها تذهب بقيس بعيداً نحو شفافية الداخل والمكبوت، هذا القابع في الذات رغماً عنها.

في الروايات السائدة، ليلي تشعر أقل بالحب من كونها تخلقه وتثيره، وكل أعضائها تتضافر لذلك (القامة، الأوراك حركة الأطراف، الشعر، العينان...). أما قيس فإن جسده يتحول إلى مكان للتلقى حيث تستجيب أحاسيسه بأشكال مختلفة لإشعاع ليلي. بينما عند قاسم يتغير الأمر إذ تصبح ليلي مصدراً للحب وفاعلاً فيه. ففي قصيدته «سأقول عن ليلي» يجسد استغراقهما في الحب، ووجدهما المحرق وتبادلتهما الشوق، عكس ما يفترضه البعض ومنهم على حرب في كتابه (الحب والفناء)^(٧)، حيث يعتقد أن الحب غير المتبادل هو العشق الذي ينطق والشوق الذي يقلق والوجد الذي يحرق، أما الحب المتبادل غالباً ما لا نسمع بذكره ولا نقرأ أخباره. لأنه لا ينطق، ولا يقلق، ولا يحرق، ودليله في ذلك حب قيس ليلي، بينما يقول الشاعر:

لليلى شهقة أحلى

إذا ما لذة تاهت بنا وتناهيت أعضاؤنا النيران.

.....

عن ميزانها مشبوقة. عن عدلها في الظلم.

عن سفرى مع الهذيان.

عن جنية في الانس تنتخب القتيلا

ليلى لو يدها على ولو يدي منذورة تهب الرسولا...

ونجد ذلك أيضاً في الرواية وبشكل مكشوف:

فأخذت به وصارت تلز بيطن الوادي، ليقابلا في غدير... وازدهر بينهما ولع، مثلما تلتهب الحمرة في وردة القلب، وصار الشعر موقد الحجة.

يُظهر أنه بين موقفى العاشقين نوع من التوازن وليس كما قدما سابقاً: ليلي هي سيدة الموقف، المسيطرة على أقوالها وأفعالها وقيس هو التائه أو المجنون. فهناك كما قلنا انبثاق للحب من قلبيهما وتلق له وتلف عليه، والمشاعر لا تجرى في اتجاه واحد بل في سياق من الولع:

قالت له ذات ليلة: إن الذى لك عندي أكثر من الذى لى عندك.... فسمعت منه وبكت معه وهى تضع بنائها فى زعفرانة شعره، حتى كاد الصبح أن يسفر، فتنبهت لنفسها فإذا هى سجينه زنده القوية من غير عنف.. تتمرغ فى صدره الفاره، محلولة الشعر، فارطة من كل قميص، وهو يمنحها ما منعت عنه، وما جاءت إليه وما لم تعرفه من قبل.... وكان هذا أول عهد بالجنون الذى يورثه قندة الجسد.

إذن للشاعر رؤية عامة حول جمال العلاقة وهى تدخل فى تفاصيل العلاقة الجسدية - الجمالية، فيعلق أهمية على الحضور المتجاوب وشعريته.

٣ -

الجديد الذى أنت به أشعار قيس هو تخففها من كل الزوائد وتركيزها على موضوع واحد هو الحب، واعتمادها البساطة والسلاسة فى التعبير، فنقرأ القصيدة دفعة واحدة. اعتمد قاسم ذات البساطة وتوحيد الموضوع فى قصائده لكن اختلف هدفه. صحيح أنه أراد إفشاء الرغبات الدفينة التى يهيل عليها المجتمع رمالا حتى تفتس أو تتحرك تحت أثقال مكبلة، إلا أنه أظهر جسارة فى ترك الأحاسيس تتلف بعضها. الشعرية تتأني عند المجنون من القافية وهى واحدة فى كل قصيدة، ومن الاستعارات وفضائها. من جانب قاسم تبدو

الأمر أكثر تعقيداً، فالموسيقى متأية من الليتموتيف المتكرر، والحرية كبيرة فى اختيار الإيقاع، إنه فنتازيا متحررة من القيود. كما أن التراكيب تمتاز بانسيابية تتناسب تماماً مع الجو المحرر من التبعات.

أين يكمن الكائن وقول الحب؟ فى العيش أم فى القول؟ هل يتجاوز الإبداع العشق؟ تبعاً للمرويات، الشعر هو المفضل عند المجنون، أما بالنسبة إلى قاسم فيجاور الإبداع والتأويل والاستشهاد ليصير نصه شابكا لعناصر الإبداع والحياة، فلا إبداع دون حب ولا حياة دون. فتفضيل الإبداع على الحياة هو إصباغ موقف طهرى على النص، يتعالى الخطاب فيه على الحقيقة، بينما يحاول قاسم أن يؤول حقيقة لتكون محركاً للنص. يتكلم قاسم بصيغة الأنا والمخاطب: هو، هى، هم، لكن على الشكل التالى: أنا ثم أنا وهو، أنا وهى، هو وهى، هو وهم، أنا وهم. يدل هذا التوزيع على أن مرجعيته أساساً هى الأنا فى حوارها مع هو، هى، هم. يشير ذلك إلى شيئين: عدم الفصل والافتراق على صعيد الخطاب، لأن الخطاب مرتبط بالأنا التى بدورها مرتبطة بالآخرين، حيث يظهر لنا قيس ويلي، والآخرين، مشاركين وليسوا أبطالاً، كما تقدمهم لنا المرويات. لقد أول شعر قيس على أنه موصوم بالاتصال وليس الانفصال، فختم العمل بقصيدة كثر فيها استخدامه صيغة الجمع (نحن). لكنه لا يكرر كما قيس احتجاز الحببين فى حبهما حتى جنونهما، على اعتبار أن اللغة وظيفة اجتماعية تسمح بالتواصل بين أعضاء المجموعة مع رسم الاختلافات المتعددة مع الآخرين، وفى الوقت عينه تؤكد المجموعة تميزها وتؤكد إرادتها الجماعية الموحدة، بحيث إنها تفرض على الأعضاء أن يمتلكوا القدرة وأن يستحقوا التواصل معها. فما يقوله العاشقان وحدهما يفهمانه، مما يعنى الإخفاق الاجتماعى فى التواصل. لكنهما يصوغان القول، فى قمة النشوة، لغة متحررة من العالم يقذفونها فى وجهه، فهما ينشدان تجاوز حدود جنتهما المغلقة وهما مدانان بسبب ذلك. أيمكن فتح الجنة؟

لكن الجنة مفتوحة فى القول، بالنسبة إلى قاسم، وهو ليس فقط تعبير عن الحب بل هو كينونته وعلامته. فالعاشق

يتكلم لأنه يحب وليس ليقول أنا أحب، يتكلم ليس كعاشق وإنما وهو يعشق. فيصير القول كافياً لتجسيد العاشق فى عشقه.

لذا يزخر نص أخبار المجنون بالصور المتوترة كأنها تخرر الشحنة الشعرية من أسر العالم، كما قال كوهين. إنما لا يكتفى الشاعر بتبديل العلاقات المألوفة بين المفردات بل إنه يغير النسق الموضوعية فيه المفردات. يقول:

سأقول عن قيس

عن هوى يسكن النار. عن شاعر صاغنى فى هواه

جرت العادة تشبيه الهوى بالنار، لكن المختلف هنا هو فعل يسكن، فتشخيص الهوى - قيس - أدى إلى أن يكون المشبه مزدوجاً: الهوى وقيس. ومن الجائز إضافة الشاعر خاصة أن سياق القصيدة يوحى بذلك (المشبه ثلاثة ويمكننا إضافة كل من يهوى على طريقتهما) والسكن هو فى النار بما توحيه من، جحيم، أى عكس الجنة، ولظى عكس الهناء، والالتهام، فالنار تلتهم كل ما هو حى، بالتالى يوحى هذا التناقض الذى تبثه هذه الصورة بنوعية المسكن، سكن جحيمي إلا أنه يجسد اللذة. صحيح أن إحياءات الصورة محزنة لأن حالة العشق كما يصورها ومن أول صورة مؤلمة، لكن هذا الألم تقابله لذة العاشق الملتوية باكتشافه أنه وقع فى وضع لا خلاص منه «عن شاعر صاغنى فى هواه» أى أن هذه الصورة تكشف عن الأفكار التى تتلبس النص، عن صوره الحسية القوية والمتكررة، فظلال معانى الهوى، السكن، النار، هى التى جعلت هذه الكلمات فى اجتماعها فى هذا السياق توحى بتعدد المشبه والمشبه به، أى بتعدد الدلالات. كأن الصور تولد من جسد الهوى، لذا فاللذة فى النص متطرفة لأنها تثير القلق «فما كان لى أن أقدر أشعلنى أم طفانى». هنا تصير العلاقة بين الشاعر والنص والقارئ إيروسية، جسد يتكلم إلى جسد.

هذا النص يستدعى إغراء المعنى، أى ملاحقة الدلالات لاستكشاف معنى الحب كما صاغه قيس وقاسم، والحال مع النص كالحال مع الحب فكلاهما مشحون.

فالعاشق وهو هنا قيس والشاعر والعاشق الآخر، يجد نفسه فى معجزة المعنى، بسبب حاجته الجامحة لتفسير رموز الحب الغامضة وإشارات العشق المبهمة. ففى قصيدة «قل هو الحب» التى يختتم بها العمل، يصير الحب رغم التفسير سراً مثل «سر الموت»، أى هذا المعنى الذى يمارس إغراءه على الشاعر وعلينا، يفضى إلى مزيد من الإلغاز والإبهام: «هو الحب» فقط. فتراكم إحياءات الشئ على الشئ نفسه، دون مستقر أو نهاية، إذ لا مفر من حقل نظره. فحين يختتم القصيدة قائلاً: «قل هو الحب يراك» تصير الرؤية مرادفة لصيرورة لا تنفلق طالما الرؤية تلاحق العاشق. فالحب هنا استغراق حتى الفناء «قل هو الحب - الذى أسرى بليلى - وهدى قيساً إلى ماء الهلاك». إنه الذوبان الذى يمحو الصفات ولا يترك أثراً إلا للحب. من هنا، لا يسكن الشوق ولا تخمد نار الوجد. هذا الحب الذى يرى هو الصورة التى يرى بها العشاق ذواتهم. وهى، على قول ابن عربى، «أعظم (الصورة) مناسبة وأجلها وأكملها». هى الصورة التى تضاعف الوجود وتطلق فضاءه، والتى تثير العاشق ليلاقي نفسه. كأن الحب يدرك فى الرؤية، تلك الرؤية التى يتمر بها العاشق فيرى ذاته بصورها المتعددة وكذلك صور المعشوق، بل هى كلها صورة الإنسان فى الحب وصورة الحب فى الإنسان، «صور فى مرآة واحدة، بل صورة واحدة فى مرايا مختلفة» كما يقول ابن عربى.

فى هذه القصيدة تتألف جميع الموجودات والحب: الهواء، الزجاج، اليمام، القلب، الماء، كتاب الله، الشهوة، النار، الأحلام، النرجس، الصحراء، الشعر، الجنة، تفاعلة الله، الجنون، الحزن، السر... كأن الموجودات وإن اختلفت تشترك جميعها، من حيث أرادت أم لم ترد، فى الحب الذى هو سر الوجود. هو السر الذى يحركه. فالحب هنا هو أصل الموجودات وحركتها هى حركة حبية، لأنه سر الوجود وعلته.

الحب هو الذى يرى إلى الكائنات فتصوغها الرؤية لتتألف فيتجسد بها الحب ويتجلى، هذه المغايرة ضرورية لاكتشاف الذات والآخر والعالم.

في أخبار المجنون ثلاثة قصائد موزونة: «سأقول عن قيس» و «سأقول عن ليلي» و «قل هو الحب». يستأ بها الشاعر أخباره عن المجنون وينتهي بها، وهي تشابه في تركيبها، فهي تخضع لتصميم هندسي واحد، فتقسم كل واحدة منها إلى ثلاثة مقاطع، وتحمل كل مقطوعة العنوان نفسه، وهي لا تتجاوز الصفحة الواحدة. والقصيدة الأولى والثانية تمهد لإعطاء صورة عن قيس وليلي قبل الذهاب إلى المرويات عنهما أو إلى شعر قيس. تلك الشخصية التي يجد فيها الشاعر تمثيلاً له فيحملها ما أمكنه من الدلالات. وأما الخاتمة فتكون لقصيدة «هو الحب» التي تكثف معنى الحب الذي جمع بين قيس وليلي والعاشق - الراوى - الشاعر الذي يطلق سمات كثيرة على الحب: السحر، الجنون، الغموض، الخلق.

تمتاز هذه القصيدة بشفافية الغوص في جوهر الحب وكنيوتته وسره فيخلق في رؤاه دون السقوط في الواقع، بل يحوم فيه وفوقه كما هي الروح، لذلك من مقطع إلى آخر لا ينفك يفتح عالم الحب المتروك والغامض. صحيح أن هذه القصيدة تكثيف لرؤية الشاعر، إلا أن متابعة هذا الموضوع وتفصيله الحميمة تمت في روايته؛ أي في نثره الذي لا يقل جمالاً أو شعرية. كأن التكثيف لا يروى عطش المعرفة بل يأتي ك لحظة صفاء تختصر الزمان والمكان وتوتر الشاعر بينهما في حالات تكشف استيلاء العشق على النفوس، حتى تمنحى الفواصل بين قيس والشاعر ويصيران عاشقاً يتأله «تساب وصاياك - وينهال سديم الخلق في نار الخيام» ويتأنسن:

كأن الله لا يخنو على غيرك، لا يسمع إلّاك،
ولا في الكون مجنون سواك. لكأن الله موجود
لكي يمسح حزن الناس في قلبك، يفديك بما
يجعل أسرارك في تاج الملاك.

إن الطابع النثري للبحث عن ماهية الحب من خلال تجربة قيس وليلي، لا ينفي كونه مشروعاً شعرياً، خاصة إذا نظرنا إلى لغته وتراكيبه التي هي شعرية. فالشاعر يحاول ابتكار علاقات جديدة وغير متوقعة بين عناصر الصورة مما عدّد الإحياءات وأعطى النص صوراً شعرية في غاية الجمال. ننظر مثلاً إلى هذه الصور:

- عقل يغلب الذهب، طار يشر بجنونه المفؤدين
في هواء الجزيرة..

- يوقظ غفلة الأفدة.

- فيصاب الناس بالغبطة لزفير يصدر كبخار من
وراء كل ساتر ليلاً الليل.

- وراحت كل امرأة تقود النخب نحو فجها
العميق مؤرجحة قنديلاً من الزبرجد يهدى
العشيق ويضلل غيره.

أو لننظر إلى نص أبواب الحب لنرى إمكانات الشاعر
الكبيرة في ابتكار صور متعددة لموضوع واحد هو الحب:

- فرو الهواء يلثمك فتألف. كأنها الطفولة عن
كشب. (باب المودة)

- يلج بك موج الليل مثل قارب غريب. (باب
الشوق)

- وردة الجمر تزدهر كلما هبت الريح. (باب
الشوق)

- بمضك فتصفو مثل نيلج وتشف. عقل رقيق
وجنون شاق. (باب الهيام)

إن المهارة اللغوية لا تغيب الانفعال، وهذه هي ميزة
الشاعر سواء في نثره أم شعره. كأنما التجربة الحسية والفنية
تتضاجعان كما العشاق إلى حد الذوبان. فتبرز قدرة الشاعر
في حفاظه على النبض الحسى للجسد والنبض الفنى لجسد
النص، والمحصلة جسد (العاشق - النص) يملك تجربته
الحسية واللغوية.

لنر هذا النص الجميل أيضاً: «غابت عنه وهو في انتظار»
حيث يتحدث الشاعر عن قيس، فنجد أيضاً صوراً غنية
تصوغ مكنونات قيس، تخلع حجاب الجنون لتفوص في
صفاء خلوته وتكشف المكبوت على صورة أشياء المنثورة:

غابت عنه وهو في انتظار، يجلس في غرفة
الطريق. أشياءه منثورة للنسيان والتذكر، والناس
يعبرون مثل الأثير، ومن نوافذ أجسامهم، يرى

إليها تركض إليه ولا تصل، يركض إليها ولا يصل، والناس يعبرون على أشياءه المنشورة...

– الناس يمرون بنوافذ أجسامهم الواسعة، يأخذون أشياءه المنشورة...

– وتراءى لهن أن ليلى طافت وأخذت ما تبقى من أشياءه المنشورة... وقيس مشدود... وهى تذهب عنه ذهاب القميص مسلولا من الجسد.

نفضح هذه اللازمة «أشياءه المنشورة» استحواذ مبدأ القبيلة على مبدأ اللذة، حتى فى الخيال وهو ينتظر. فى هذه الحالة التى لا يوجد فيها تمييز واضح بين الذات والموضوع تتلاشى منه أشياءه، كأن الوقت ينسل خيط الانتظار ليأخذ معه ما يملكه: تفاصيل صغيرة بحجم الفرد، هى الحميمية التى تشكل هوية مغايرة ولأنها مغايرة. فهى معرضة للبلع، فالشبيه يتخمد.

هنا يصير الشاعر راويا لدواخل قيس، فتتداخل روايته وشعر قيس فينشط أصوات النص المكبوتة، ويتبنى وجهات نظر مختلفة. هكذا ينفذ الشاعر إلى شعر قيس، من مداخل متعددة، مثلما فعل هنا حيث صار راويا رائيا لروح قيس الشفافة التى رقت مع القرون لتصير واضحة بلغة الحاضر. غالبا ما يشبه هذا السرد الأحلام فى تخاشيه الموقع السردى الحاكم وفى تلاعبه الحر بالمعنى. إذ يعتمد المعنى وكما يقول هايدجر، على الموقف التاريخى للمؤول.

تستكشف، إذن، هذه الكتابة دلالية شعر قيس وإمكانات آفاقه، وهى تتركب صورتها بقراءة عاشقة لأماكن الغواية والمتعة ولشنيات الخطاب وتلوينات الكلام. ويبدو الشعر من خلال، هذه القراءة مجالا معرفيا تقاطع فيه رغبة الفرد – الشاعر بدلالات الأسطورة والتمثيل. ليس الشعر وسيلة لإدراك العالم ورصد وقائعه، بل أيضا لاستكشاف أسرار الكائن وتاريخه بما يفيد إعادة صياغة للعلاقات وتركيبا لرؤى مغايرة. يشتغل قاسم على شعر قيس لإثارة القارئ وتحويل نظره نحو ما لم يقله كاتب النص أو راويه، ليتورطا فى قراءة تتوسل الحفر اللغوى وتستدعى التحليل السوسيو – ثقافى من أجل إضاءة نسق النصوص – الشعرى والثقافى والاجتماعى. فى

هذه الأجواء، نرى كيف يفرض فى عوالم الشاعر الداخلية لإضاءتها وفتح آفاقها، كما يفرض فى لغة قيس ولغة زمنه لكنه يفتحها على تعدد دلالاتها من ناحية، ومن ناحية أخرى يجعل اللغة الحاضرة متشابكة معها وغير منفصلة عنها؛ فترى هذا التشابك بين مفردات قديمة، إن جاز التعبير، إلا أنها فى صور جديدة تنتقم لنفسها من محاولات الحجر والتهميش والمعاناة لتستكشف لحظات الرغبة والمكر فيها، عبر إعادة ترتيب العلاقة بين الحقيقة والتمثيل فى تشكيلها:

تشد أرديتها وهو يبحث لها عن دراعتها وأوشحتها ويعقد معها الدكة والنار، وتلم نثارها الذى غطى البسط ومنح الخباء ألوان الليل والنهار، ثم ودعته وانصرفت. وكان هذا أول عهده بالجنون الذى يورثه استذراق قننة الجسد.

صحيح أنه يستخدم معجم الماضى، إلا أنه يرفع فى الكتابة الأقنعة وينفضح القيم التى تخفت خلف مكر المعنى وقدرته على الخفاء أو الالتواء. هكذا يعتبر أنه بعد أول لقاء جسدى بينهما بدأ قيس عهده فى الجنون، فيصير الجنون هنا تجليا وصفاء ومروفا، كأن نص قاسم ينتقم للنص السابق من معاناته خلال مراحل قراءته، وذلك عبر قراءته من مطرح الرغبة. هذا النوع من النصوص المقنعة، والفضلال فيها كامن، هو خطير، لأنها رغم تقييدها هى قادرة على اختراق الزمن والحضور بقوة.

خاتمة

تبين قراءة قاسم قدرة الخطاب على نفى نفسه بوضع نفسه تحت إمرة الدال، وكذلك قدرته، فى تفاعل الكلمات الحر، على الكشف عن عشوائية أى معيار، حتى تلك التى يقوم عليها المجتمع، بكل ما فيه من قواعد للاستبعاد والترتيب الهرمى – كما قال فوكو فى كتابه «الكلمات والأشياء» – كأن الشاعر أخذ على عاتقه فضح الجانب الخفى من تشكيل خطائى يدعى الحقيقة، وذلك من أجل تحرير الخطاب من هذه الضوابط ولفتح مصراعيه لمشروع قول أى شئ يمكن أن يقال وبكل الطرق الممكن قوله بها. كأن خطاب الرواة، من أجل تحقيق هدفه، وهو الوصول إلى

مفردات تنتمي إلى معجم الماضي، إلا أنه ربطها في سياق يجعل منها مختلفة). إذن، نأوش الماضي فدخل صوته في أثر الماضي، لكن الماضي بقي راهنا وتم التلاعب به ضمن حدود. مما يدعنا نقول إن عملية التوحيد بين قيس وقاسم، قائمة من ناحية على هذا الافتراض من قبلنا. ومفاده أن المعايير الماضية مازالت سارية فيما يخص الحب بشكل عام، ومن ناحية أخرى، مازالت سارية أيضاً تلك المعايير المتعلقة بالخروج عن المؤلف أو تحدى القانون العام، بالتالي بصير قيس وجوداً متقابلاً وعاكساً لوجود الشاعر.

لا تتشابه الذات أو تتكرر، لذا أتساءل هل «أخبار المجنون» عمل تحويلي للآمس ومفاعيله؟ أم لحاضر لا يفترق كثيراً عنه؟

لقد مزج الشاعر بين خطابات متنوعة (شعر قيس، المرويات عنه، رواية قاسم التي يشاركه بها بعض الرواة الراهنون وهم أصدقاؤه، ثم قصائده) كان هدفها إعادة الكتابة مضموناً وفناً، كما بينا حين درسنا افتراق رواية الشاعر عن الروايات السابقة، فذابت الحدود بين شعر قاسم وشعر قيس. إلا إن الحدود بين الروايات واضحة أكثر بشكل لا يقبل الدمج في معظم الأحيان - بسبب الموقف الفكري منها - فلم يتم التداخل إلا في المقاطع التي تؤكد رواية الشاعر وتدعمها. ولذلك بقيت الحدود واضحة هنا بين الشخصي واللاشخصي.

لكن على صعيد آخر، شكّل التداخل سيمفونية ذات وتأثير متعددة، أحياناً يذيب إيقاعها الحدود وأحياناً أخرى يوضحها. وهذا الموقف الفني هو الذي يؤكد حضور ذات تقرأ الماضي وعدتها الفنية راهنة. ربما يمكننا القول إن مغامرة الشاعر تؤكد الحضور الفني الراهن لكنها على صعيد المعايير الاجتماعية تبين تواصلها مع الماضي. لم يكن قيس رفيق الدرب، كان هو (قاسم - قيس) الحكاية. وبقي في ثنايا النص صمت ربما هو دور القارئ - الصديق روايته، أي كشف حكاية الآن. لكن الشاعر عرض علينا وبشكل مضمّن كيفية قراءة عمله ونحن لم نفعل سوى محاورته، فأضاع علينا فرصة حكاية الحكاية.

الحقيقة، يستبعد الرغبة فيكرر ما يمكن أن يقال، ومن له حق الكلام حول الموضوع، وأى الأفعال يمكن اعتبارها معقولة وأياً خاطئة. وبالتالي يظهر لنا أن ما يعده الرواة صواباً وحقيقة يتغير بمثل العشوائية التي تتغير بها أنماط الخطاب والنظم المعرفية التي هي أصل كل ذلك.

شكّل هذا الغوص في أعماق الخطاب كشفًا للصمت الكامن فيه، وإعلاء من شأنه ورفعته نحو السطح. في هذه المنطقة الصامتة يجد خطاب قاسم شكله حيث يجد حرّيته. وهنا شكل صورته الحاضرة في الفجوات الواقعة بين ثنايا الخطاب الماضي. فكانت الكلمات التي اختارها في قصائده الثلاث علامات شفاقة تدل على أشياء التي يتشكل منها واقعه، فيظهر إحساس الشاعر بالتاريخ بوصفه مظهرًا من مظاهر قلقه الزمني، كأن الأشياء تتصل زمانياً. هو ذا يفكك خطاب الماضي لا من أجل نكرانه بل من أجل كشف الصامت في ثناياه والقابل دائماً إلى قراءة متجددة. كان أحياناً أسلوبه ساخرًا - في روايته بالخصوص - كما لو أنه أراد التلاعب بأسطورة ماضية: الحب بين ليلي والمجنون، ليكشف خديعتها، وتحديدًا تأكيد الوصال بين المحبين بكل أشكاله. إلا أنه، في الوقت عينه، لم يحطم رومانسية الحكاية، بل إن شعرية النص قائمة على هذه الرومانسية، ربما حتى هي دافعه للكتابة. مما يطرح علينا تساؤلاً: هل الحب الحاضر له ذات المواصفات، ذات الظروف؟ فالشاعر لم يعيش في زمن المجنون ولا مكانه، فهل كتب مكاناً منفصلاً بين الماضي والحاضر؟ هذا الانعكاس ما بين الآمس واليوم يجعلنا نخمن كما لو أن الأمور في الحب لم تتغير، فعواله مازالت مبنية على فرضيات تعود للآمس: القمع الاجتماعي ومعاييره، كأنها مازالت في مكان الشاعر وآنه. لذلك، ربما لم يتلاعب بالرومانسية ولم يفقدها محمولاتها، فبقي ضمن دائرتها، أضاف إليها لكنه بقي فيها. فهل هذا هو الحاضر أم أن للآمس طغياناً؟

لقد نأوش الشاعر خطاب الماضي - كما قلنا - على صعيد المضمون والأسلوب خاصة في قصائده؛ إذ استخدم معجماً خاصاً به معبراً عن أنه (بينما في روايته استخدم كثيراً

الهوامش :

- ١- رولان بارت، عن القراءة، الآداب الأجنبية، عدد ٨٤، ١٩٩٥م.
- ٢- المصدر نفسه، ص ١٣٠.
- ٣- أندريه ميكيل، قصتان فى الحب من مجنون إلى ترهستان، منشورات لوديل جاكوب، باريس ١٩٩٦، ص ٣٤.
- ٤- على حرب، الحب والفناء، دار المناهل، بيروت ١٩٩٠، ص ٦٩.
- ٥- قاسم حنّاء، أنهار مجنون ليلى، الكلمة للنشر والتوزيع، البحرين ١٩٩٦، ص ١٣.
- ٦- أندريه ميكيل، ص ٧٨.
- ٧- على حرب، المصدر نفسه، ص ٧٠.



الهاوية

بين ظاهرات الواقع وماهيات الوعي به

دراسة نصية لديوان الشاعر رفعت سلام؛

هكذا قلت للهاوية

محمد فكرى الجزار*

إلى مازن: عماء الوطن هذا الذى نحلم

محمد

ومن بين إبداع حداثتنا الشعرية الراهنة، التى تنوعت حتى اعتبرت حداثات لاحدثة واحدة، يشير ديوان الشاعر (المر) رفعت سلام (هكذا قلت للهاوية)^(١) إلى نفسه واحداً من أقوى التأكيدات الجمالية على طبيعة اللغة المتمردة على كل أنظمة الضبط والمراقبة، الاجتماعى منها واللغوى على السواء؛ الأمر الذى يؤسس الوعي الجمالى، وهو فردى بطبيعته، بديلاً من النظام، وهو - بكل تأكيد - جمعى، ويطرح «اللغة الشعرية» ناتجاً لفعاليات عمل ذلك «الوعي» على «الواقع»، فى كل تجلياته، دون توسط.

والديوان موضوع الدراسة يبنى منذ بدايته (العنوان) بعلاقة نوعية ووثيقة بالواقع (واقعنا)؛ ليست علاقة رصد لظواهره تتوسل الأداء الفنى، وليست علاقة تعبير عن هذه

إنها اللغة، وهكذا - أبداً - كانت، تفعل بغياها، سلطة ونظاماً، ما لا تفعله بحضورها، وما ظن أهلها أنهم قادرون عليها، علماً ومعرفة، إلا بضرب من إيهامها هى نفسها، بينما تظل طاوية على كفاءة مدهشة فى تنوعها، محيرة فى طبيعتها القادرة على التجاوز، حد الانقطاع، لكل ما ثبت لها من طرائق أداء وأشكال صوغ وحتى أنماط تجريب. وليس أدل على هذا من الشعر، خاصة فى فترات تأزم علاقاته مع المجتمع وقيمه الجمالية، هذا الذى يتحول إلى صراع بين عناصر الثبات وعناصر التحول فى المنتج الشعرى؛ الأمر الذى يفضى بالشعر عموماً إلى «الحداثة».

* كلية الآداب، جامعة المنوفية.

إيديولوجية فحسب، وإنما قادرة، بامتياز، على تفكيك أية إيديولوجيا، وكذلك ليست إنتاجية حرة فقط، وإنما ذات كفاءة على توظيف عناصر السيميولوجيات الأخرى ضمن إنتاجيتها الحرة تلك.

إن «مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة وينطوى عليه فى ثنائيه»^(٤)، فليست الكتابة تدويناً (فاشلاً) للغة - حسب رؤية ف. دى. سوسير^(٥)، كما أنها ليست محض تقنيات خطية: فواصل، نقاط، فراغات، أقواس، خطوط أو حروف؛ كما لا تقف عند حد كونها نظاماً سيميولوجياً قادراً على استبراء «اللغة» من الحمولات الإيديولوجية (السلطوية) لنظامها، وفصلها عن الخطاب القار فيه. الكتابة، من منظور شعري، قطعة داخل اللغة/ معها، شهوة تأسيسية لا تبلغ ذروتها أبداً، فهي لا تنفك تدمر ما حولها دون أن تحلم، مجرد الحلم، بيناء ذاتها أو اكتمالها. إنها لغة شعرية بامتياز، خاصة حين تتمكن من الإفلات، بأدواتها وطرائقها، من شرك التدوين، ومن ثم، من آثار الشفاهية اللغوية، خاصة ثنائية «الدال» و«المدلول».

فى «الكتابة» يقف الدال وحده فى صمته غامضاً مهيباً، لا يدعى قداسة، ولا يعترف بأب سياسى، ولا يميل إلى سواه، فقط يؤسس فيزيقا الحرية فى مواجهة ميتافيزيقا السلب الصوتية وكل ميتافيزيقا.

الكتابة - بحق -:

آخر ملاذ غير مستعمر يمكن للمثقف أن يلعب فيه متذوقاً ترف الدال... ويمكن للذات أن تتحرر من أغلال الهوية الواحدة، وتتحول إلى ذات مشتتة على نحو نشوانى^(٦).

ولهذا، فالكتابة تعد الإمكان الوحيد والمتاح لكى يمارس «الوعى» فعالياته على «الواقع» ممارسة حرة غير منذورة - إطلاقاً - للاستلاب.

ومن منظور نقد - أدبى، وتأسيساً على ما سبق، فإن الكتابة الشعرية تعطيل - وليست تأجيلاً فقط - دائب ومستمر لقدرة النموذج الألسنى على أن يهيمن على، أو - حتى - يسهم فى الإنتاجية الدلالية؛ إذ يكون ما هو

الظواهر؛ وإنما هى علاقة وعى، تفكك ما بين «الذات» و«واقع» - ها من أواصر، لتنمحي - تماماً - ثنائية الوجود: «ذات/ فى / واقع»، متحولة إلى ثنائية صراع: «ذات/ أمام / واقع».

إن وعى «الذات» بظواهر واقعها، بما فيها «الذات» نفسها، يفسد ما بين الاثنين: الذات والواقع. إن عنصراً من عناصر بنية كلية ومغلقة يحاول أن ينفك من أسرها، ويمتلك قيمة لا ترتد إلى علاقته بغيره من العناصر، وإنما إليه هو نفسه؛ هكذا «الذات» حين تمتلك وعيها، تصبح عنصراً مدمراً (تفكيكياً)، وحين يكون الوعى هذا جمالياً يبلغ التدمير درجته القصوى؛ إذ لا يصيب «البنية» فحسب وإنما «منطقها».

إن الوعى الجمالى معرفة، ولكنها معرفة مزاحة عن مركزها، وفى انزياحها هذا تلتقى حدود الموضوعية وقيود المنطقية، إذ الاثنان محض أوهام فى المصادر الجمالية. وفى المقابل تكون الصياغة الجمالية لنتاج ذلك الوعى مسؤولية أخلاقية والتزاماً إنسانياً بمقاربة الحقيقة واقتناصها خارج خطابات تزييفها. وفى هذا السبيل، لا مناص من النضال ضد اللغة، هذا القناع المثالى الذى تتخفى من ورائه وتتجلى من خلاله، السلطة. إن السلطة - فيما يقول ر. بارت:

جرثومة عالقة بجهاز يخترق المجتمع، ويرتبط بتاريخ البشرية فى مجموعته، وليس بالتاريخ السياسى وحده. هذا الشئ الذى ترسم فيه السلطة. ومنذ الأزل، هو: «اللغة» أو بتعبير أدق: «اللسان».. إننا لا نلاحظ السلطة التى ينطوى عليها اللسان لأننا ننسى أن كل لسان تصنيف، وأن كل تصنيف ينطوى على نوع من القهر... وهكذا فإن «اللغة» بطبيعة بنيتها تنطوى على علاقة استلاب قاهرة^(٧).

وعلى ذلك فلا سبيل لأن يتحرر الوعى منها بغير «مراوغة» اللغة وخيانتها^(٨)، وهو ما حققه الديوان موضوع الدراسة بفضل التحول إلى نظام سيميولوجى بديل، لا يهمل «اللغة» ولكنه يحتويها خارج بنيتها، ويتجاوزها إلى أهدافه هو، هذا النظام هو «الكتابة» Writing باعتبارها، ليست غير

الفنى نظراً لغياب مصطلحات من قبيل «المطابقة» و«الإيحاء»^(٨) التى يقاس إليها مدى الإغراب اللغوى أو عدمه. فى الشعرىات الكتابية ليست هناك مراجع تمثل معياراً لأى من المطابقة والإيحاء، ولذا فإن اختيار الكتابة، لغةً وتشكيلاً شعرياً، يكافئ بينها وبين دلالة نصها.

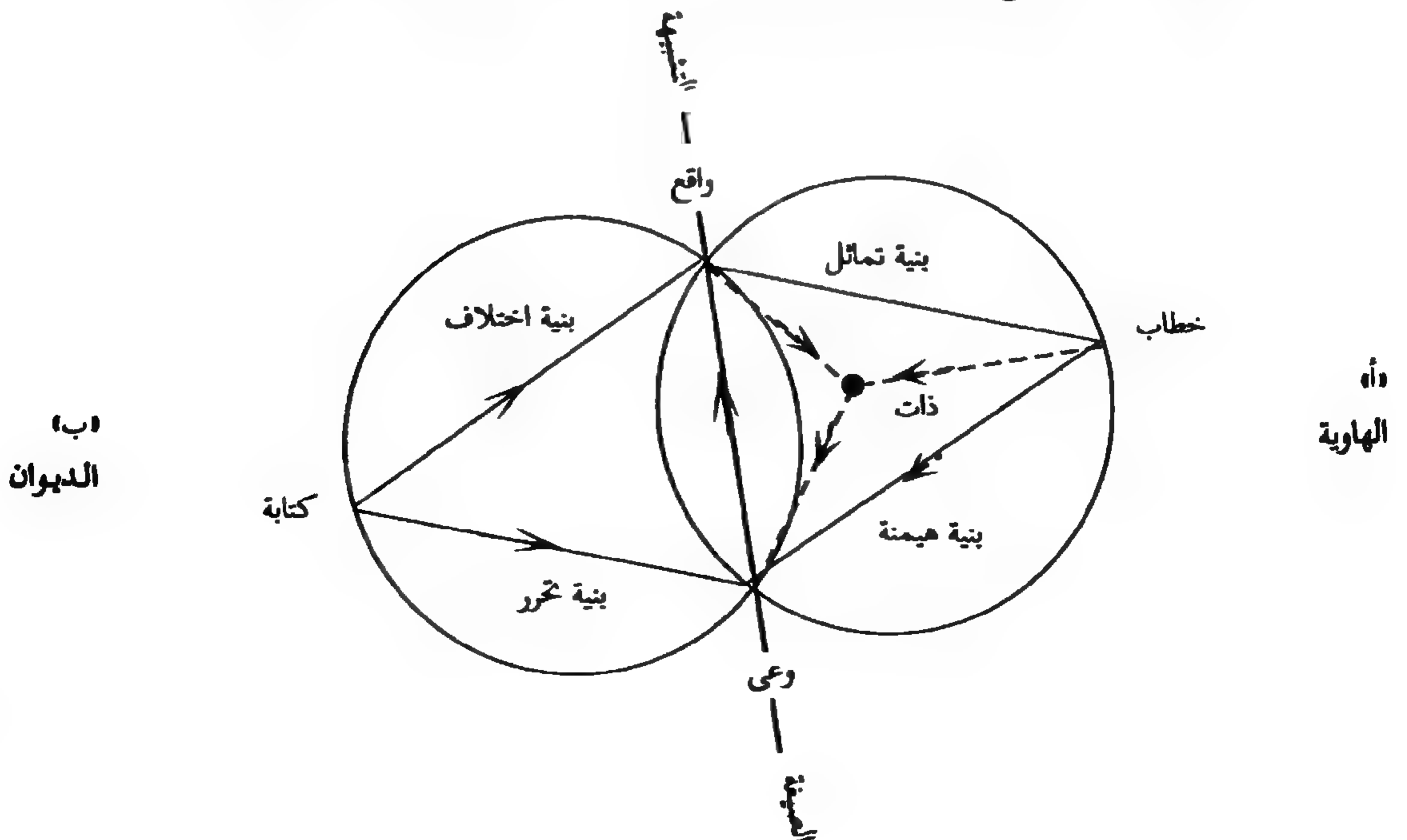
فى ديوان الشاعر رفعت سلام إشكال يضاف إلى إشكال الشعرىات الكتابية، يتمثل فى الدور الذى يتدخل به الواقع الخارجى فى تشكيل جماليات الديوان، بالرغم من انقطاع اللغة - الكتابة عن أية مراجع خارج العمل.

بدايةً، فإن عدم وجود مراجع للغة - الكتابة خارج اللغة - الكتابة لا يعنى إهدار قيمة «الواقع» ودوره فى تأسيس جمالياتها، بل فى قراءة هذه الجماليات. غير أن الأمر يظل منوطاً بالعمل الشعري نفسه، هل قطيعته مع الواقع كانت نفيًا كلياً له؟ أو أنها قطيعة وعى تحضره فى العمل لتقطع العمل عنه فى الوقت نفسه؟ وهذا تحديداً ما يحدث فى (هكذا قلت للهاوية)، آية ذلك العنوان نفسه؛ فاسم الإشارة «ذا» والذى ينصرف بأنمليته الصوتيتين إلى «الديوان» مشبهاً به قوله للهاوية، ولما كانت الغيرية أساس التشبيه، والقول غير الكتابة - فهو عادى مطروح للجميع يشتركون فيه - صارت الهاوية واقعاً خارجياً بكل المقاييس، الجميع، بمن فيهم «ذات» العنوان، منذورون لها. هكذا، فالواقع الخارجى ذو دور تأسيسى فى جماليات الديوان، بما يفرض أخذ ذلك الواقع فى الاعتبار فى قراءة هذه الجماليات. ولتأمل النموذج التالى:

مكتوب هو نموذج ذاته، أى طاورياً على قواعد إنتاجيته الخاصة به. فالكتابة - إذن - إنتاجية دلالية حرة تبلغ أقصى حدود حريتها - إن كان للحرية حدود - حين تكون شعرية، حيث تمتلك «الدوال» صيرورة دينامية تمنع استهلاكها ضمن أطر نموذجية مسبقة، وتظل عاكفة على نسج شبكة احتمالات علائقية شديدة التعقيد ومتعددة المستويات ودائبة التحول. وحين تكون العلاقة احتمالاً له تحولاته فليس بإمكان الدال - مطلقاً - أن يميل إلى شىء أو مدلول بعينه، وإنما - فقط - يميل إلى دال آخر، لا يتمتع - هو الآخر - بالقدرة على الإحالة إلا إلى دال ثالث... وهكذا.

ثمة عملية استقطاب - إذن - تقوم بها الدوال فيما بين بعضها البعض، وإذا «المكتوب» يتحول إلى عدد من المجموعات الدوائية، فتتوقف العلاقات عن تحولها، وترشح إحداها كعلاقة حضور، وتملاً الأخريات فضاء العمل. وهكذا تنتج الدلالة النصية (الكلية)، ليس بفضل مداليل الدوال، على وجه الإطلاق، وإنما - فقط - بما تنفذه مجموعة الدوال من علاقة بمجموعة أو أكثر من الدوال.

وعلى ضوء ما سبق، فإن الشرط الشكلاى للوظيفة الشعرية أن تنكفى اللغة على ذاتها منهمة بها وحدها، لا يبدو وافياً بإنتاج الدلالة النصية. وفضلاً عن كون هذا الشرط واقعاً كلياً ضمن الشعرىات الشفاهية^(٧)، فليس بإمكانه - أيضاً - أن يحتوى الشعرىات الكتابية، خاصة فى عمل مثل (هكذا قلت للهاوية)؛ حيث تكافئ الدلالة النصية التشكيل



... الملتصقون بحذاء المؤسسة

كذباب بدئ

(الديوان - ص: ١١).

صانعو السلطة، كل سلطة وعابدها. ومن ثم تبرز «الكتابة» خروجاً عليهم وعلى سلطتهم وخطابها، ولا يتم هذا إلا بالخروج على النموذج المتداول من السلطة: اللغة، وهى - كما سبق القول - «سلطة... لا تحدد، والإفلات من برائتها لا يتم إلا بال - لا لغة، أو بتهديم اللغة ذاتها وتفكيكها»^(٩). إن الدخول فى الكتابة خروج على اللغة، وليس من اللغة، لذلك تهيم القيم الكتابية، فى الديوان، على القيم اللغوية دون أن تعطلها عن العمل، بل فى بعض لحظات العمل الشعرية تترك «اللغة» فى أشد مستوياتها تجريداً: المستوى الصوتى، لتمارس عملها فى الإنتاجية الدلالية للكتابة ذاتها، كما فى قول «الشاعر»:

- وأستل سينية سما وسيفا وسوطا وسهما
لأسومكم سوئى وسيثاتى
أوسوس لكم بسخطى فتستسلمون
لى سنة من سهاد أو نعاس
أنا وردة النحاس

(الديوان - ص: ٥٨)

- ولا لى طلل طائل أطويه فى طيات طاعتى
الوطيئة

(الديوان - ص: ٤٠)

- ولى منها وهومات واهية وهينمات...

(الديوان - ص: ٩٩).

ليس ما سبق «تصويّتا» وإن كان «أصواتاً»، فالذات منغمسة فى «السخرية»، كما فى كل الأمثلة السابقة. وهى سخرية لا تقع فى التماثلات الصوتية المتتابعة (س...) و(ط...) و(ه...)، وإنما تتولد من تسليط «الصوت» على محور «الاختيار»، الأمر الذى يطرح على محور «التركيب» وحدات معجمية يهدر بعضها بعضاً، فلا يترشح عنها غير دلالة السخرية، كما فى: «أستل» الذى يستند إلى «سينية»، و«أسومكم» الذى يستند إلى «سوئى وسيثاتى»، و«تستسلمون» الذى يعلق به الظرف «سنة».

إن النموذج السابق يتكون من دائرتين، الأولى: دائرة الواقع الذى نمثله الهاوية «أ» والثانية: دائرة الشعرية التى يمثلها الديوان «ب»، وتتقاطع الدائرتان فى نقطتين: الوعى والواقع، تلتقيان فى الدائرة «أ» التقاء ثانوياً بالذات والتقاء رئيسياً بالخطاب الذى يمارس قمعه للذات فيقهرها على تصويره للواقع من جهة والمحتوى الذى يوجبه هو للوعى من ناحية أخرى، ومن ثم، يمثل كل من الوعى والواقع وجهى، علامة خطاب السلطة مرجعيتها الوحيدة والشرعية. على أن «الكتابة»، فى الدائرة «ب»، ليس من الممكن - حسب طبيعتها - استلابها ضمن أية آليات للسلطة أو خطابها، ومن ثم، تمد الوعى بإمكانات تحرره وترى الواقع رؤية مغايرة لا تقع - إطلاقاً - فى التماثل نظراً لعدم مرجعية دوالها إلى ما هو خارجها. إن علامة أخرى نقيضة تتشكل فى الدائرة «ب»، وجهها: الاختلاف والتحرر، ومرجعيتها: «الكتابة»، هذه الإنتاجية الدلالية الحرة.

غير أن الأمر فى اللغة - الكتابة غيره فى اللغة الشفاهية التى تظل موسومة بفاعلها تستحضره، وربما أمكنها أن تفسره، عبر ظواهرها الصوتية والتركيبية على السواء، أما «الكتابة» فما إن تكتمل حتى تستقل عن فاعلها وتوجد بذاتها لا بسواها، وحتى وجود الذات/ أو الذوات داخلها يصبح عنصراً كتابياً كذلك، وكأن صناعة «الذات» حرّيتها كتابة لا يحرقها واقعاً، ومن ثم فكل كتابة وعى لا تغلت من السخرية Parody بهذا القدر أو ذاك.

هل تبدأ السخرية - كذلك - من «العنوان»؟ يبدو هذا، وتحديدًا فى الصيغة التشبيهية: «هكذا قلت» حين تتعلق بها شبه الجملة: «للهاوية». فأية جدوى من القول لها تبرر «نبر stress» (الكاف) فى (هكذا) و(القاف) فى (قلت)، ماذا يسر دلالات الفروسية الحافة بدلالة «العنوان»؟ إنها المفارقة الساخرة بمرارة بين طبيعة الموقف اللغوى الذى تقفه «الذات» فى مواجهة المصير الفادح الفاجر فاه للذات كما للأشياء وكما للآخرين، فإذا ما وضعنا «العنوان» بكل حملاته من مفارقة وسخرية وموقف نهائى للذات فى مواجهة مصيرها، إذا وضعنا كل هذا أمام الكلمة الأولى من «الديوان»: «قتلوني» (الديوان - ص: ٥) اتضح البعد المغيّب فى طيات الكلمة الفادحة: «الهاوية». إنه الهولاء، جحيم سارتر الوجودى، أو حسب تعبير الشاعر نفسه:

إن السخرية لا تقع على شيء بقدر وقوعها على اللغة ذاتها، ومن ثم تتأكد بها «الكتابة» التي تستلب إليها الأصوات السابقة فتكون، على المستوى البصري، مساحات مكانية من الوجود تغلب عليها التشابهات حتى كأنها مساحة واحدة، لا مفر «للذات» فيها هنا أو هناك. وحتى حينما تعبر «الذات» عن ذاتها تصبح «الصيغة الصرفية» المتكررة شكلاً مرئياً في الصفحة الشعرية دالة الدلالة نفسها، يقول الشاعر:

أنا المدهوم المكوم المختوم للوشوم المحروم للحكوم

(الديوان - ص: ٦٧)

إن اقتناص مستوى لغوي بعينه، خاصة حين يكون تجريدياً كالمستوى الصوتي، يصبح مأزقاً لنظام اللغة كله، إذ يدفع به «الإبداع» إلى الحد الذي يبدو معه كأنه كل «اللغة». إن «الكتابة» تورط اللغة بهذه التقنية التي تسم المستوى التركيبي بعدم الملاءمة، بمعنى: «انتفاء الكلمات إلى مجالات خطائية مختلفة»^(١٠)، غير أنه عدم ملاءمة وظيفي، كما اتضح من الأمثلة السابقة، حيث تبنى الدلالة على أساس من التشابهات التي يطلق عليها في الخطاب النقدي: «النظائرية» أو Isotopic، وهو مصطلح فيزيائي أساساً ويعني: «نويدات»^(١١) تتساوى أعدادها الذرية وتتباين أعدادها الكتلية^(١٢). هذا التساوي في سمة (أو التشابه) والتباين في أخرى قد هيا للخطاب النقدي الحديث مفهوماً وظيفياً في قراءة العمل الأدبي.

«إن مفهوم النظائر isotopes الذي أدخله في علوم اللسانيات أ. ج. جريماس قد أصبح أحد المفاهيم الرئيسية في دراسة بنية الخطاب الشعري»^(١٢)،

ويتعرف على «النظائرية» حين:

يتكرر في البيان الخطابي عدد ما، أو بعض من الأشكال ذات المضمون أو السيماء seme في مجمل الوحدات السيمية semes التي تشكل نصاً^(١٣).

وينقل هذا التعريف إلى عالم «الكتابة» الشعري، في الأمثلة السابقة، نجد أن التشابه الخطي والاختلاف المعجمي يقيم النظائرية تقنية تشكيلية تتسع عن واقعة وجودها لتجذب «الكتابة» إلى التشابه الخطي في مواجهة الاختلاف المعجمي الذي تجذب إليه «اللغة». ولا تتوقف هذه التقنية عند هذا الحد، فإن عدم الملاءمة الناتج عنها، في أجلى صوره، يصبح أساساً لكل من محوري «الاختيار» و«التوزيع» حتى في غيبة «النظائرية» السابقة التي - فقط - تقترح على العمل الشعري استراتيجياته الجمالية، خاصة أن هذه النظائرية تتحمل بأكثر من وظيفة، ربما كان أهمها تأكيد كتابية اللغة الشعرية بهيمنة خط/ حرف بعينه على بقية الخطوط/ الحروف، الأمر الذي يؤدي إلى تأكيد محسوسية «الدوال» محرراً إياها من سوابق نطقها (تاريخ تداولها الطويل)، مما يدفعها إلى عملية الاستقطاب التي سبق القول فيها، وهذا من شأنه إهدار كفاءة النموذج اللغوي ودوره في أن يوزع تلك الدوال وينظمها في بنية معني، وينيط بالتشكيل البصري هذه الوظيفة.

للتشكيل البصري للغة المسمى كتابة أسس ثلاثة:

الأول: الخط، أكان حرفاً أم علامة ترقيمية أم أية علامات أخرى.

الثاني: اللون، من حيث سمك وجوده في الصفحة، أو المساحة التي يأخذها منها^(*).

الثالث: الفراغ الطباعي، أيًا كان وجوده في الصفحة الشعرية: أعلى وأسفل وبين سطورها وعن يمينها أو يسارها، إذ هذا الفراغ/ دال الغياب له حمولات فلسفية فضلاً عن الحمولات الدلالية نفسها.

لمجمل هذه العوامل أهمية قصوى في حالة الكتابة الشعرية الواعية بالفارق الحاسم بين اللغوي الصوتي واللغوي الكتابي، وأيضاً الواعية بأدواتها وطرائق استعمالها. وثالثاً بمركزية مفهوم «المكان» في «الكتابة» وحساسيته الفائقة تجاه ما يحتويه: خطأ ولوناً وفراغاً. في حالة الوعي تلك «نشر» بالكلمات المطبوعة أمامنا باعتبارها وحدات مرئية^(١٤)، هذا على المستوى الخطي، أما على المستويين الآخرين فالكتابة:

(*) مسألة اتخاذ الكتابة اللون الأسود بحاجة إلى إعادة نظر، نظراً للإمكانات الدلالية التي من الممكن أن تولد عن التباينات اللونية للصفحة الشعرية.

(*) نويدة: اسم يطلق على الذرة متى تحددت نواتها بعدد ما تحتويه من البروتونات والنيوترونات، وما يكمن فيها من الطاقة. معجم الفيزياء الحديثة، مجمع اللغة العربية - القاهرة - ١٩٨٦، الجزء الثاني ص: ٢٠٩.

«عندما تطبع بأحد مستويات اللون، أو بمستويين معاً، لا تقدم صراعاً بين السطر والفراغ فقط، ولكنها تقدم صراعاً داخل اللون نفسه، وداخل الكتابة نفسها، وهو صراع له مفعوله فى حساسية القارئ، فى دلالة النص نفسها»^(١٥).

على أن قضية الكتابة الشعرية برمتها تظل أنأى من أى تنظير، مهما بلغ من رحابة الرؤية وصواب النظر بظل مرتهاً بالتطبيق منذوراً لتعديل مقولاته ومنطقاته على ضوء المكتوب نفسه، فلكل عمل شعري كتابته الخاصة.

فى ديوان (هكذا قلت للهافية) منظومة خطية متكاملة (بنية) تتقاطع أحياناً مع «اللغة» وأحياناً أخرى تتوازي معها، وذلك وفقاً للمستويين الكتابيين: اللون والفراغ. يقول الشاعر:

قتلوني،

فانفرطت:

قطارات تعوى قبائل مدججة جرة مقلوبة صمت

يهوى على حجر

(الديوان - ص: ٥).

إن العلامة الترقيمية الأولى (،) تفصل، ليس بين الفعل الأول والفعل الناتج عنه، وإنما بين الفراغ الطباعي يساراً وبين الفعل الأول لينقل الامتداد الأفقى الذى يفترض حرف العطف (الفاء) إلى تتابع رأسى، وذلك لأن «المكان» مساحة وجودية، للاشتراك فيها دلالة الفاعلة فى الدلالة اللغوية، كما أن المساحة الأفقية غير المساحة الرأسية التى تشير إلى علاقة الوجود الثانى بموجده الأول إشارة بريئة من الزمنية الخاصة باللغة الشفاهية. ويتعمق دور العلامات الترقيمية أكثر فأكثر مع العلامة (:) التى تلى الفعل المعطوف لغوياً بالحرف وكتائباً بالفاصلة (مفارقة الكتابة): «فانفرطت:»، إن هذه العلامة تفتح الفعل على الفراغ الطباعي يساراً، ثم تتوالى «أحوال» الانفرط، من أول السطر التالى، مرفوعة على الابتداء برغم موقعيتها النحوية، وكأن الفراغ الطباعي الذى فصل «عامل» الحال عن «معموله» قد حرر التراكيب التالية عليه من الارتباط النحوى بما قبلها مزيجاً الموقعية النحوية المفترضة إلى فضاء تلك التراكيب، ومؤكداً - فى المقابل - دلالة الانفرط فى توزيعها هذا الذى يعتمد إلى الفراغ الطباعي فى بعثتها كما هو واضح فى «المثال»:

ولى وردة قاتلة .

تنصب لى - فى كل صبح - شرقاً أو مقصلة .

وتتركنى - على درج الغواية - صخرة ذاهلة .

وتمضى فى الطرقات المخالطة .

لا أقتفيها قاتلتى توزع دمي بين القبائل المتناحرة على خرقة بالية أو جملة آسنة فيفضى بي إلى ساحة مباحة للوساوس والظنون المهسدة يحيطون ولا أحيط يدقون...»^(١٦)

(الديوان - ص: ٤٩)

يتوزع المثل السابق على تشكيلين خطيين الأول تشكيل حضور تلعب فيه «النقطة» و«الشرطة» الدور الأساسى، وتشكيل غياب تختفى فيه العلامات الترقيمية بمختلف شكولها، للأول وجوده اللوني القوى، بينما للثانى وجوده العادى أو المعيارى، أما التشكيل الأول فيتميز بإيقاعية خطية ساطعة حسب المساحات المكانية التى تشغلها فى انتظام من المساحة الأصغر إلى الأكبر فالأقل فالصغيرة، مؤكدة هذا الانتظام بالخط الحرفى الذى تختتم به كل مساحة: (ل) والذى تعقبه «النقطة» أو علامة الصمت الترقيمية التى تقيم التقابل الهارمونى بين عناصر الطباعة وعناصر الفراغ، ويتخلل السطرين الثالث والرابع علامتى الجملة الاعتراضية (- -) فى محاولة لكسر إيقاعية الامتداد الخطى ينتج عنها توازن مهم بين السطرين عمومًا والجمليتين الاعتراضيتين خصوصاً، هاتين اللتين تؤسسان لزمنية فعل الوردة القاتلة فى السطر الثانى ومكانية نتيجته فى السطر الثالث.

وعلى النقيض تماماً تخلق الوحدة الخاصة بالخط العادى (المعيارى) من أية علامة ترقيمية حتى فيما بين المفردة/ الجملة التى تصل بين الوجدتين: الانحرافية والمعيارية: «لا أقتفيها» وبين الفيض السردى التالى لها: «قاتلتى توزع دمي بين...».

.. وللغياب فعله، تماماً كما للحضور فعله، فهو يفتح التراكيب اللغوية أو الجمل على بعضها البعض فلا تتميز، فيما بينها، جملة من شبه جملة، أو من جملة أخرى، الأمر الذى يخرج «السرد» من شفاهيته، باعتباره حكياً، داخلاً فى

(١٥) التفاوت اللوني تمثيل لما فى الأصل أو الديوان.

السابق، وتدخل على هذه الوحدة وحدات أخرى تعد انحرافاً عن الوحدة المعيارية. وبين هذين النوعين: المعيارى والانحرافى بشكوله المختلفة تتقدم إلى النص مجموعة من العلاقات الفاعلة في بناء دلاليته فعلاً مركزياً، ومثالا على هذا الصفحة رقم - ٧ - من الديوان، والتي يجب - لمقاربة لونيته خارج تأثير اللغة - أن تمثل كوجود لوني فحسب، كما يلي:

مكانية الكتابة، باعتباره وجوداً شاغلاً حيزه بالكامل، فكأنه وإياه وحدة واحدة.

أما بالنسبة إلى اللون فالطابع العام لسيميولوجيته - ما دمنا داخل دائرة اللون الواحد!! - أنها تعتمد مستوى لونياً يمكن اعتباره - نظراً لشيوعه - وحدة معيارية، كما فى المثال

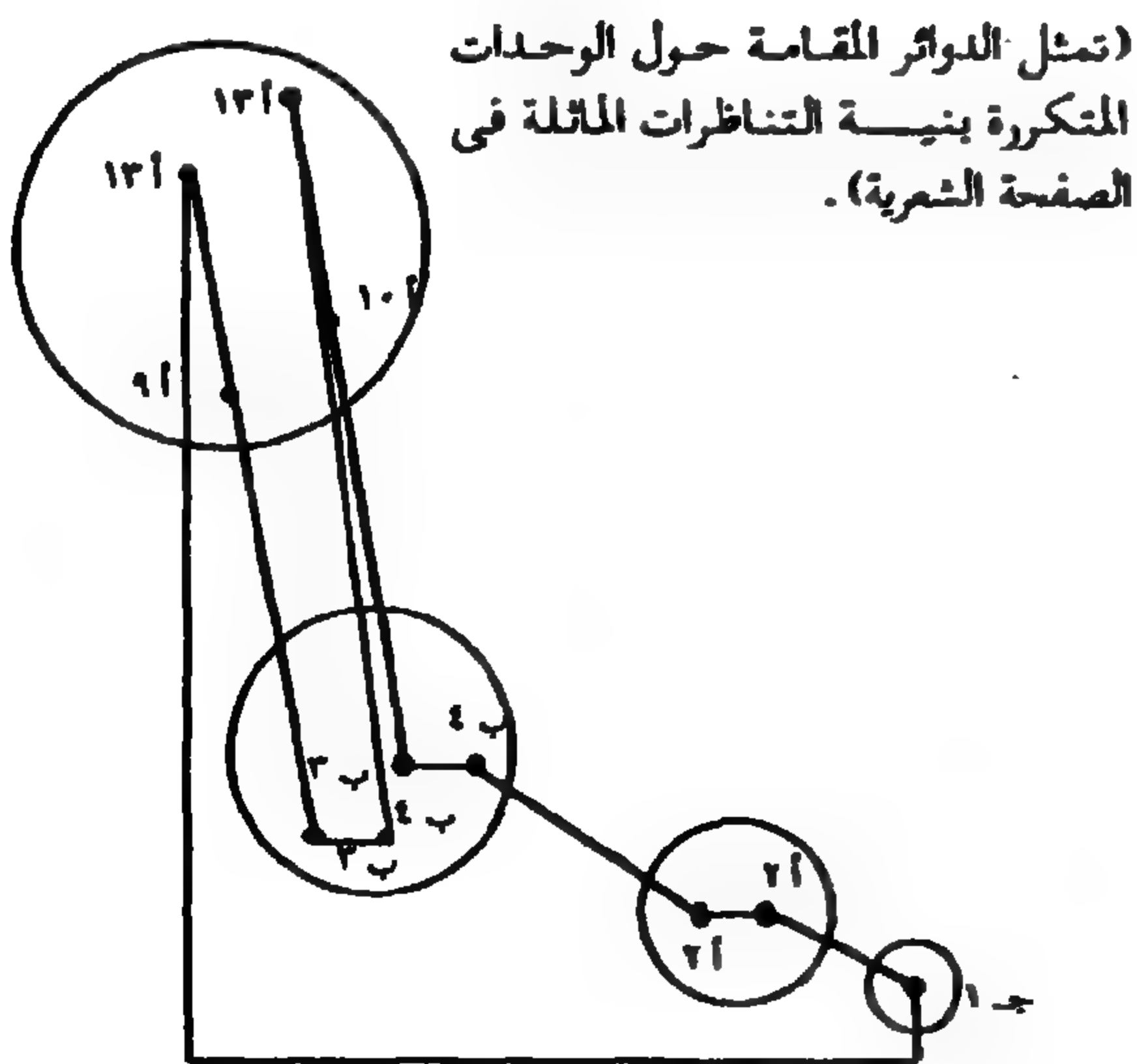
نرمز للنوع المعيارى	أ - أ	فمن يعطينى لقمة وقت أهبه الهباء الجميل. ومن يهبئى الهباء الجميل أمنحه النحيب
بالرمز (أ) وتحققه		الوبيل. ومن يمنحنى النحيب الوبيل أهديه غابة من عويل:
التكرارى (أ - أ)	ب - ب	كل شجرة ثكلى،
أما الوجدتان	أ - أ	وكل غصن قتيل
الانحرافيتان		وفوق كل غصن طائر نحاس وصرخة معلقة بخيط وهم ينقطع كل ساعة فتتفجر
ف (ب) و (ب - ب)	ب - ب	الصرخات إلى غيمة صخرية لا تبلى فتتهطل حجارة من سجيل:
لتكرارها ثم (ج)	أ - أ	كل حجر جوع شبق
		كل صخرة محنة وامتحان
		ولا غفران
		تلك آيتى
ج - أ		ق - ق

ماء، ولو كان سيكلوجياً، دفع إلى هذا التناظر الجلى حتى من حيث عدد المفردات. والتمثيل البياني أكثر دقة من الجدول العددي فى تبيان «المكانات» التى تشغلها الوحدات اللونية: (أ - ب - ج) وتكراراتها:

مرة أخرى يبرز دور النظائرية Isotopic ولكن على المستوى الطباعى، فثمة تناظر طباعى يجعله السياق [أ - ب - ب - أ - ب - ب - أ - ج - ج] وهو تناظر يجد ظهوره على مستوى آخر هو تعداد الكلمات كما يوضح الجدول التالى:

أ	ب	ج
١٣	-	-
٩	-	-
-	٣	-
-	٣	-
١٣	-	-
١٠	-	-
-	٤	-
-	٤	-
٢	-	-
٢	-	-
-	-	١

إن هذا المستوى العددي وتناظراته بين الوحدة المعيارية والوجدتين الانحرافيتين لا جدال فى أنه غير مقصود بشكل مباشر، ذلك أن الموهبة تقوم بعملية تنظيمية على مستويات خفية ربما قاربت «لا وعى» الشاعر، أو انطلقت منه، فثمة، ولا بد، قصد



المنقود وبهمل ما لا يلائمها، شرط انتظام مجموعة الاختيارات فى تركيب مترابط ومنسجم. وإضافة إلى هذا، فإن إعمال أداة فى لحظة من العمل وإعمالها فى لحظة أخرى لا يعنى اختلال ذلك التركيب المنهجي، كما هى الحال مع مصطلح «النظائرية» الذى عمل على قراءة أمثلة سابقة، بينما ليس بإمكانه التعامل مع المثال السابق الذى يقوم، فى الأساس، على التوافق بين حالتين من حالات الوجود اللوني، تسود فى الأولى الوحدة المعيارية، بينما وحدة الانحراف تشغل كلمة من السطر الأول وكل السطر الرابع فقط، ويشير هذا إلى عدم تمكن وحدة الانحراف من الوجود فى الصفحة، بالرغم من لونيته، إذا ما قرأنا محمولها اللغوي:

«أنا الوليمة الدائمة،

إن هذا التركيب النحوي والدلالي البسيط يحمل، فى بساطته نفسها، دلالة فاجعة على صمود «الذات» فى وضعيتها الاستشهادية غير منذرة للإفلات منها، ولا رغبة فى هذا الإفلات كما توضح وحدة الانحراف التى تدخل مع الوحدة المعيارية فى علاقة لغوية، وذلك فى بداية السطر الأول: «أهين نفسى للمجزرة القادمة». وكأنه القدر يبلغ وعي «الذات» بحتميته حد أن تنهيا له.

فإذا التفتنا إلى الوحدة المعيارية وجدنا الجملة السابقة وإسهام وحدة الانحراف فيها يؤشر إلى عدم تميزها اللغوي، الأمر الذى يجعل العلاقة بين وحدتي المعيار والانحراف اللونيتين كالعلاقة بين «الإطنا» و«الإيجاز» باعتبار أن الانحراف اللوني تكثيف لما قبله من إطناب، وجذب لما بعده إلى تكثيفه.

نما لاشك فيه أن اللغة دورها فى تخفيف «التشكيل الطباعي» على المستوى اللوني ليمتلك دلالة، خاصة فى هذا النمط غير المنتظم لونياً.

يبقى أخيراً المستوى الفراغي، وهو من أقوى المستويات الطباعية للتشكيل الشعري فهو المقابل لكل من المستويين السابقين والمحيط بهما، وفى أحيان كثيرة يخرقهما. وهو - ربما - كان أظهر العناصر المرئية فى «العمل الشعري». وقد نزع أن، منفرداً، يملك أن يسم «شعرية» عمل ما بأنها شعرية بصرية، هذه التى تمثل «حالة صراع بين «القراءة» و«الرؤية»، بما أن العلامات البصرية والعلامات اللغوية تنتمي إلى نظامين سيميولوجيين مختلفين، وبالتالي تنتج معاني بطرق مختلفة»^(١٦)، وذلك نظراً لأن حالة الصراع

سبق القول إن الوحدة (أ) هى الوحدة اللونية المعيارية، وإن الوحدة (ب) هى وحدة الانحراف عنها، فى امتدادها الخطي بعرض الصفحة، إلى التمرکز فى منتصف فراغها، كأنها حالة وجود مختلفة ومتميزة، وكذلك، أمكن فى مكانها بحكم لونيتهما الأقوى غير أن انحراف الوحدة (ب) يدفع (أ) إلى محاولة التوافق الطباعي معها بعد محاولة جذبها إلى عرض الصفحة (٤ كلمات) دون جدوى، ومن ثم نجد (أ - ٢) متوازية مع الوحدة (ب) وتكرارها. هذا التحول من الصراع إلى التوافق بين المعيار والانحراف عنه يخرج مكبوت الصفحة الشعرية فى إيجاز لغوي وقوة لونية، فيتم الانحراف عن الوجدتين السابقتين إلى الوحدة (ج) التى لا تحمل غير كلمة/ جملة واحدة تعبر عن موقف «الذات»: «قتلوني». بيد أن حالة (ص: ٧) - نعتف - لا تتكرر، بل هى غير مطروحة للتكرار، ولا يחדش هذا من أمرها شيئاً، خاصة ألا شئ فى «الشعرية» عموماً وفى ظواهرها/ أعمالها خصوصاً يقبل التكرار، بل إن وجودها - أى تلك الصفحة - فى هذا المكان المتقدم من الديوان (الثالثة) يجعلها تبدو كأنها تأسيس مبكر لمكانة اللون الطباعي من إنتاجيته الشعرية، سواء فى التشكيل اللوني المنتظم أو فى غير المنتظم منه كالصفحة رقم - ٢٢ - على سبيل المثال:

أهين نفسى للمجزرة القادمة
(لم أخسر - فى آخر مجزرة -
غير جثتى، وخيبتى المتكررة)
أنا الوليمة الدائمة
أرمم قلاعى وحصونى الوهمية .
أشد من أزر أطلالى بالخطب الحماسية.
(أعرف أنها بالية، مليئة بالثقوب)
وأرفع العلم.
(هو - أيضاً - أكلته العثة وعوامل التعرية.
لم يبق منه سوى بعض الهلاهيل الملونة)
وأرفع عقيرتى بالنشيد الوطنى.

أحد أخطر عيوب المنهج النقدي تتجلى فى قابلية أدوات وطواعيتها للتحول إلى مطلقات، لا بد من حضورها وإن غابت. بينما الأدوات المنهجية للنقاد مثلها مثل محور الاختيار للمبدعين، يتم الاختيار منها وفقاً لطبيعة العمل

الحضور يضيء دلالة كل الغياب، كما في صفحات ٣٦، ٤٢، ٦٤ التي تؤكد فيها اللغة تشكيلها الفراغي وبالتالي سيميولوجيا إيحاءيتها:

بداية (ص: ٣٦):

«مفروس على الزوال: جمجمة وعظاماً منخورة
وراية محترقة».

بداية (ص: ٤٢): «نافذة معلقة بخيط نحيل على هاوية».

بداية (ص: ٦٤): «مفتوح على هاوية».

يبدو الفراغ الطباعي أعلى الصفحة تأسيساً غيائياً لحضور اللغة التي تنتخب دوالها من هذا التأسيس الأولى كما في التمييزات (ص: ٣٦): (جمجمة - عظاماً منخورة - راية محترقة) وشبه الجملة المتكررة في (ص: ٤٢، ص: ٦٤): «على هاوية».

أما بالنسبة إلى الفراغ المحيط بالصفحة الشعرية فإنه يفتح السيميولوجيا الإيحائية للغة المكتوبة بشكل أكثر فاعلية في إنتاج الدلالة النصية.

(ص: ٣٦):

مفروس على الزوال: جمجمة وعظاماً منخورة،
وراية محترقة.

وأربعون خطوة على الرمل المعادي،

نهايتها: قفزة مسعورة إلى حبال المشنقة.

أربعون نزوة أو وردة شبيقة.

على الزوال رايته مفروسة

وفي جسدي تشبب الشهوات المورقة.

(أهـ فاتحة نشيد، أم خاتمة؟)

خطى ساخت،

وأشجار الكوابيس سامقة، وريقة

تلك تنتهي بحسمها لصالح «الرؤية» التي لا تهدر «القراءة» بل تطوعها لنواياها. فإن عدم المرجعية المطلق في التشكيل البصري لا يطرحه للخضوع للتشكيل اللغوي، بينما تعطيل مرجعية «الدوال» اللغوية لا يحرمها صفة القابلية للتحويل والتعاليق، بل يجعلها أكثر قابلية لهذين الأمرين. إن «الدال» الكتابي دال جامد (على سبيل التشبيه بالحال) بينما «الدال» اللغوي دال مشتق، أو إن الأول مبنى والثاني معرب، ومن ثم فلا مناص من دخول ما هو لغوي في طاعة ما هو كتابي، ومن ثم يفتنى هذا الأخير بتحويلات الأول محتويًا إياها فلا يتبقى غير نظام سيميولوجي واحد ينظم حركة عناصر العمل الشعري ورموزه ويفتح أفق تلقيه نقديًا. إن أمر «اللغة» والحال هذه يصبح بحاجة إلى فهم يتيح للنظام السيميولوجي في العمل الشعري أن يحقق انسجامه.

إن «اللغة» نظام سيميولوجي مكتمل ومستقل، ولكن ما إن يسلط عليه نظام آخر حتى يتفكك هذا الاحتمال ويتحول النظام بكلية إلى مجرد معطى رمزي/ معطيات رمزية قابلة لأي اشتغال عليها. فإذا ما نظرنا إلى النظام اللغوي وجدناه ذا وظيفة محورية تتمثل في ضبط الحركة الدلالية للمعطيات/ المفردات اللغوية، وتحديد إمكاناتها الإيحائية، وغياب سلطة النظام على عناصره يطلق تلك الإمكانات في أفق احتمالي رحب، حتى ليبدو «الدال» وكأنه بلا «مدلول»، وتستثمر «الكتابة» هذا الواقع فتؤسس الدال اللغوي كعلاقة حضور طباعية أما إحياءاته فتقع في فضاء «العمل» علاقة غياب لغوية. وفي المستوى الخاص بالفراغ الطباعي من الكتابة الشعرية يضاف هذا العنصر (الفراغ) ليؤسس واسطة مهمة بين علاقتي الحضور الطباعي والغياب اللغوي، ويكون هذا النظام الثلاثي العناصر ما يسمى بالسيميولوجيا الإيحائية التي تعرف بأنها «ليست بلغة»^(١٧).

بداية، ثمة فراغ طباعي أساسي، في الديوان، يحتل ما يقرب من ثلث الصفحة الأعلى، في الغالب، وهي صورة تقييم تقابلًا مهمًا بين الحضور الطباعي وغيابه، لا يتكشف عن حمولاته الدلالية إلا على ضوء «العنوان» (العنوان مرة وأخرى وثالثة.. ودائمًا) الذي يتوزع إلى عنصرين: قول الذات ووجود الهاوية، أما الصيغة التشبيهية فيشير اسم الإشارة فيها «ذا» إلى الوجود المادي المحسوس للكتابة الشعرية: الصفحة الشعرية، وكأن «ذا» إشارة للبصر إلى شيء ليري ويعي. وهكذا، ستولي الهاوية على ما قبل قول «الذات» الذي ما إن يبدأ حتى يمنع هذا الاستيلاء دلالة، فإن أول

إن قراءة «اللغة» - فى المثال السابق - تقوم بإيهام يحول الانتباه عن وجودها البصرى نظراً لإمكان وجودها دونه. غير أن هذا الإمكان قائم فى هذا المثال وسواء، وكذلك فى الديوان موضوع الدراسة وغيره، وهو إمكان طالما تثبت به رافضو المناهج النقدية الحديثة، لا لذاتها، وإنما لما يرفضونه من شعر عاصر وجودها وابتدأته موضوعاً لتطبيقاتها. ذلك الإمكان لا يهدر القيم البصرية، بل إنه لا يقوم بالفعل إلا مرتكزاً إليها ارتكازاً يضيف على ناتجه الدلالى قسما لم يمتلكها بلفته، ويضيف إليه أبعاداً ليست له بذاته، فالتحليل البصرى وحده القادر على استنطاق التشكيل التالى:

مفروس على الزوال. جمجمة وعظاماً منخورة،
وراية محترقة.

ذلك أن المساحة المكانية الرأسية التى تضم «على الزوال» و«راية محترقة» تجعل تمييز انفراس الذات «جمجمة وعظاماً منخورة» محض تمييز تؤكد فى مواضعه العلامة الترقيمية (:) التى تفيد التفصيل والإيضاح، وتأتى العلامة الفاصلة (،) لتفصل بين المتعاطفين، وتستقل «راية محترقة» بسطر شعري بين فراغين يميناً ويساراً مما يخرجها عن التفصيل والإيضاح ويجعلها تتواصل عبر الجامع المكاني مع شبه الجملة «على الزوال» مع «مفروس»، فإذا المغايرة الدلالية القائمة بين المفردات الجسدية السابقة والمفردة الرمزية الموصوفة بالاحتراق «راية محترقة» تضم إلى السياق أبعاداً أوسع من مجرد الجسد، جامعة تاريخه ورموزه. يتأكد هذا فى موضع تال من الصفحة نفسها، حيث يبدو أثر «الفراغ الطباعي» داخل الجملة الواحدة:

على الزوال رايتى مفروسة،
وفى جسدى تشب الشهوات المورقة.

إنه التوزيع المكاني الجديد الذى يسقط بعض عناصر التشكيل الأسبق، ويدخل «الراية» فى نسقها الصحيح (مسنداً إليه) وتدخل «الذات» المقدرة سابقاً فى نويات «الراية» الدلالية مؤكدة بقاء النسبة. كل هذا مع الاحتفاظ بالمفردة التى تجمع بين الدلالة الزمنية (الوقت الذى تكون الشمس فيه فى كبد السماء) وبين الدلالة المكانية (الذهب والاضمحلال والعدم).

أما الجمجمة والعظام المنخورة فإنها تلتصم فى «جسد» الذى يستدعى مباشرة لازمه: «الشهوة». والالتصام جسداً يضع الشهوة فى حيويتها «تشب الشهوات المورقة»، كل هذا التحويل لمفتتح الصفحة يتم بفضل الفراغ الطباعي بين شبهى الجملة: (على الزوال - وفى جسد) وبين ما يتعلقان بهما، فهو - وحده - يقيم الفارق المكاني بين امتداد التركيب اللغوى أفقياً دون تخلل الفراغ له، وبين قسمة هذا الفراغ للتركيب إلى سطرين فى سطرين متتابعين.

إن تكرار مفردات بعينها يمكن أن يجذب التركيبين المختلفين إلى مستوى من التشابه قد يخل بإبداع أحدهما، ومن ثم فيجب على مثل هذه التراكيب أن تحقق اختلافها على مستوى آخر، وهو ما حدث فى المثال السابق على المستوى الطباعي بفضل تقنية فراغاته.

إن مكانية «اللغة» تمثل سياقاً بصرياً له ثوابته كما له متغيراته، وتعبير آخر له معياريته كما له انحرافاته، تنجذب إليه دوال «اللغة» وتنظم وفقاً لنظامه، فمنه تبدأ علاقاتها، وإليه تركز احتمالات دلالتها. وما لا شك فيه أن سياقاً، له كل هذه الوظائف، لا بد للغة من أن تنطبع على مثاله وتمتلك من السمات والخصائص ما يمكنها من هذا.

إن كل عمل شعري لهو لغة نوعية داخل اللغة العامة، بمعنى أنه مجموعة اختيارات لغوية: وحدات معجمية وتراكيب نحوية وحتى أصوات، وتخضع هذه الاختيارات لعمليات من العنف المنظم عليها، الأمر الذى يدفعها دفعاً إلى التشكل نظاماً برغم محدوديتها. ومن ثم فقد كانت «الأسلوبيات» الحديثة ذات صواب إلى حد ما حين قصرت اهتمامها على تحديد وقائع لغوية بعينها ورصدها ثم تحليلها أسمتها وقائع أسلوبية، وبالتالي أناطت فنية العمل الفنى فى عمومها بهذه الوقائع، إلا أن أمر النقد غير أية أسلوبية مهما بلغت محاولات توسيع مجالات عملها، كالأسلوبية النصية على سبيل المثال.

«النقد» يشتغل على العمل الأدبي بهدف محدد هو إنتاج دلالة النصية، وهو، فى سبيله هذا، يشغل جميع المعطيات التى بين يديه، سواء كانت علوماً تطبيقية، أو كانت علوماً إنسانية ولغويات، ما كانت تلك المعطيات قادرة على فك شفرات Codes العمل. وبالتالي يتماس «النقد» فى

مرحلة من مراحل اشتغاله بالأسلوبية دون أن يسميها، وحتى دون أن يعترف بهذا التماس، مرتكزاً في هذا وذاك إلى أن اختلاف الهدف ومغايرة الناتج يجعلان تداول مصطلح نوعي خاص بحقل آخر، داخل خطابه، أمراً قريباً من الاضطراب المنهجي، إن لم يكن للناقد فلقارئ نقده.

وفي هذه المرحلة من دراسة ديوان (هكذا قلت للهاوية) يجرى الاهتمام بطبيعة التشكيل اللغوي على ضوء نتائج تحليل التشكيل الطباعي، وهذا التناول يرمي إلى رصد الاختيارات الشعرية الأساسية التي جرت داخل اللغة، والتي دفع بها الإبداع دفعاً لتصبح النظام الشعري في الديوان. وبحسب سماتها، وكذلك خصائصها، يتولد عنها «خطاب» كتابته الشعرية.

يتوزع «الديوان» إلى نمطين من أنماط التشكيل اللغوي، وكلا النمطين من نواتج هيمنة القيم الكتابية على القيم اللغوية بشكل عام، ودخول «التشكيل الطباعي» عنصراً رئيسياً من عناصر البنية النصية، الأمر الذي دفع بالتجريب الشعري إلى العنف باللغة، هذا العنف الذي تجلّى في نمطين:

الأول: التفكيك، والثاني: المراكمة.

أولاً: التفكيك، وأول مظاهره غياب السياق اللغوي ودخول الفراغ الطباعي داخل السطر الشعري فاصلاً بين الجملة وسواها، سواء كانت جملة أيضاً أو كلمة أو أقل. يقول الشاعر:

١ - وانفرطت:

صهيل في سهول ما عاصفة الصحراء تقصف الخزعبلات الجميلة
رأسى على طبق من الفضّة كيف تنحنى فترمقني الحلمتان
بالسؤال من يدبر الآن خده اليساري لماذا جعلتني مدينة حصينة
وعمود نار وأسوار نحاس غيم يهطلني أشلاء مرأة ترعى أنوثتها لي
وتمنحها لأول عابر سبيل شعارات
مجففة في السوق ذاكرة أمبها للكلاب السعرات الحنين...

(الديوان - ص: ٦)

٢ - عارياً وقد مرت العربات جميعاً أنا آخر الضالين أنتظر القرامنة لبتعدوا قليلاً
عن أظافري هاكم طائراً أجنبيّاً يقف على سور شرفة يلوح لي ما الذي جرى
في النوم طليقة أم وردة والنعاس يضيئ الخطى السائخة...
(الديوان - ص: ٤٦).

٢ - ... للزرقة متقار وأجنحة نحاس وصرخة وألفة من ذا الذي بطرق الصمت
انتصافه إنن طائر بربري يرف على أرقى فمن يدفع للبيضاء رشوة
التواطؤ موصدة بمزاليج من حبر وأنبياء نمشى قتيلين على ليل وليل
يكلم الغبط لا تنازلات أو أناشيد إلى ضفة ثالثة إليها لا تقتربوا...
(الديوان - ص: ١٠٤).

إن دخول الفراغ الطباعي داخل السطر الشعري دخولاً تأسيسياً له يحرر اللغة من الارتهاق إلى النموذج الألسني في إنتاجها دلالتها، وبالتالي يحررها من الارتسام في سياق لغوي، الأمر الذي يقارب بين شعرية هذا النمط وتيار الوعي في الرواية الحديثة، خاصة في تقنيته المميزة له والمعروفة بـ «التداعي الحر» المرتكز إلى عوامل ثلاثة:

أولاً: الذاكرة التي هي أساسه، وثانياً: الحواس التي تقوده، وثالثاً: الخيال الذي يحدد طواعيته^(١٨).

وهذه العوامل الثلاثة لا مجال فيها لعمل العقل المنطقي ولغته، ومن ثم كان «التداعي الحر» تقنية كتابية بامتياز تتجاوب مع وظيفة «الفراغ الطباعي» داخل الوحدات اللغوية. وأظهر علامات تلك التقنية هي غياب السياق اللغوي بدوره الربطي والتفسيري لمكوناته، والتعوض منه بسياق طباعي بالقدر الذي يسهم به في التنظيم الطباعي للجمل المستقل بعضها عن البعض، بنسبة أو بأخرى، يشير إلى وجود سياق باطن Sub-context لا يأبه بالتتابع الأفقي للجمل، وإنما يعيد تنظيم العناصر اللغوية وتأويل رموزها، ومن ثم فإن جميع الجمل في هذا النمط قابلة لإعادة الترتيب، وإهمال البعض، في هذا الترتيب، والعناية بالبعض الآخر. ثم إن الأمر، بعد ذلك، يظل مطروحاً لعملية تأويل موسعة تفتح «التشكيل اللغوي» على الخطابات التي تتماس معها جملة، ومن ثم يمكن بناء السياق الباطن باعتباره خاصاً بالإنتاجية الدلالية.

في المثال الأول يوجه فعل الانفرط التشكيل اللغوي بعده ليأخذ النمط التفكيكي، حتى إنه يوهم بأن هذا التشكيل حتمية دلالية يفرضها الفعل / الجملة (وانفرط / ت)، غير أنه ما من شيء ليس قابلاً للابتناء والتنظيم ما دام وجوده يمثل أهدافاً دلالية.

وليس كاللغة في كل صورها وعناصرها شيء ينطوي على ما قارب الشهوة إلى الابتناء، بالغاً ما بلغ من التفكيك الذي يمارس عليها، ولا أدل على ذلك في المثال - ١ -

من الدور الذى تضطلع به أداة الاستفهام: «كيف» التى تغطى جميع الجمل الخالية من الاستفهام، أما هذه الجمل التى لحقت بها أداة أخرى فإنها - نظراً لقصدية الاستفهام عنها - توزع بقية الجمل التى تستظل بالاستفهام العلائقى لتؤكد دلالتها أساساً.

وللاستفهام المقصود جملتان:

الأولى: «من يدير الآن خده اليسارى»

الثانية: «لماذا جعلتنى مدينة حصينة...»

أما الاستفهام الأول فعام ويتضمن اصطلاحاً سياسياً هو «اليسارى»، وهو ما يجعل هذه الجملة تجذب إليها كل ما يمكن أن يدرج تحت الخطاب السياسى فى المثال من قبيل:

- «عاصفة الصحراء تقصف الخزعبلات القديمة» (كيف).

- «شعارات مجففة فى السوق» (كيف)

وتجذب جملة الاستفهام الثانية ما يخص الذات وخصوصاً:

- رأسى على طبق من الفضة (هذا تناص مع الحكاية الإنجيلية عن مقتل «يوحنا» المعمدان والإشارة إلى «اليهود» ولو لم يصرح بها (كيف).

- «غيم يهطلنى أشلاء» (كيف).

من الواضح - إذن - أن ثمة علاقة قوية بين جمل الخطاب السياسى وجمل الخطاب الذاتى، فهذا الأخير ناتج الأول، وأن الاندهاش الذى يضيفه الاستفهام عليها يشير إلى مفاجأة السياسى وفجعية الذاتى، هذه الفجعية التى تنبش فى ذاتها عن تشابهاتها: «مرأة ترعى أنوثتها لى وتمنحها لأول عابر سبيل».

لا مناص - إذن - من الفرار، الفرار من التاريخى، سواء السياسى أو الذاتى: «ذاكرة أهبها للكلاب السمرانة»، ولا بد من التحول إلى الحلم بالمغيب: «سهيل فى سهول ما» ويرف فى أفق الجملة الاستفهام - كذلك -: «كيف».

إن عنصراً لغوياً واحداً - فى ظل غيبة السياق وحضور الفراغ الطباعى - قادر على تنظيم بقية العناصر تنظيمًا

منتجاً للدلالة، كما فى المثال السابق والأمثلة التالية. المهم، بهذا الصدد، أن التشكيل الطباعى يفرض على اللغة سمات وخصائص تؤكد أماميته Foreground حتى على اللغة نفسها.

ثانياً: المراكمة، سبق القول إن غياب وحدة سيمية ما seme فاعل مثله مثل حضورها تماماً، وإن كان ذا فعالية نوعية مغايرة. وإذا كان وجود الفراغ الطباعى قد دفع باللغة إلى الحد الذى بنت دلالتها أداة استفهام، فإن غيابه، أى امتداد اللغة طباعياً بعرض الصفحة دون أية فراغات، له أثر حاسم فى النمط الثانى من نمطى التشكيل اللغوى كما فى المثالين التاليين:

١ - «أنا سيد الأفول»

صولجاني صرخة.

وتاجي الذهول.

فلماذا تقف الكائنات العاوية على كتفى وتنقعد فوقى
أسراب البكاء سحابة طيبة موجعة على أفولى وشرا
رحبما على ذهولى إلى أن يدركنى خلى المخائل فى
هبيئة أرنب برى فيخطفنى اختطافاً إلى البرارى
المرتجلة نعدو طليقن واثقين نقضم العشب ونرتق
البصيرة المخادعة إلى أن ينفد البكاء وتهبط عن كتفى
الكائنات فارانا عارين مقرررين على لجة رحيمة....

(الديوان - ص: ٥٠)

٢ - تقول هو الغاية والبرهان فاخلع الآن نفسك
وتقدم باليسرى تجد ريحاً وريحاناً وحلبة مباحة
لانتهاك انتك ولا تبق على خزعبلات واحدة وأطلق
الطيور كلها شاهرة الأنياب والمخالب إلى أن يشبع
الجوعان ويرتوى العطشان وترتقى سدة العرش
سيداً شهيداً

(الديوان - ص: ٥٤)

ليس للشعرية، مطلقة، أنماط، بل تقنيات صوغ وطرائق أداء. غير أنها، فى المقابل، فى وجودها الفعلى، أى شعراً، تشكل هذه الطرائق وتلك التقنيات أنماطاً شعرية، مهما تنوعت، حد الاختلاف، فإنها، جميعاً، ترد إلى نسيج ضام يفسر اختلاف ظواهرها ويشرح تنوع تجلياتها، وينظمها

- بالتالى - فى نسق منسجم ومتربط نطلق عليه شعرية
«العمل» أو الشعرية النصية Textual Poetic ..

وفى المثالين السابقين يتجلى «نمط» نقيض للأمثلة
الأسبق فى النمط الأول، حيث يغيب تماماً الفراغ الطباعى،
ولكن دون أن تخضر «العلامات الترقيمية». وإذا كان الأول
قد فصل، بعف، بين العناصر اللغوية فى حضوره، فإن غيابه
- إضافة إلى غياب تلك العلامات - يصل، بالدرجة نفسها
من العنف وربما بما هو أعنف، بين هذه العناصر، لتقوم
المفارقة الأساسية بين الوجود الطباعى للغة والتراكيب اللغوية
له، أى بين «الكتابى» و«اللغوى»، فبينما يمتد «الأول»
وحدة كتابية واحدة، ينكشف «الثانى» عن العديد من
الوحدات، الأمر الذى كان يفترض وجود العلامات
الترقيمىة، ربما بكثافة، لتفصل بين تلك الوحدات بما
يستلزمه تركيبها ودلالاتها انتهاء كلياً أو جزئياً أو تعالقاً أو
شرحاً وإيضاحاً. غير أن شيئاً من هذا لم يحدث، وإذا الجمل،
برغم هذا، تتابع وتثال وتتراكم، بشكل يضاعف من وظيفية
علامات الربط اللغوية للاضطلاع بدور نقيض لدور العلامات
الترقيمىة، كما يوضح التجريد التالى لها:

ف و
.. .. إلى أن
ف و
... إلى أن ... و ف

(ص: ٥٠).

هذا إضافة إلى كثرة أشباه الجمل التى تمتد من تركيب
الجملة الأساسى إلى مكونات فرعية متعلقة به: «على كتنفى
- فوقى - على أفولى - على ذهولى - فى هيئة أرنب - إلى
البرارى - عن كتنفى - على لجة». كما لا يمكن إهمال
دور كل من الحال والصفة فى تمديد التركيب كذلك. كل
هذا يؤدى إلى نتيجة فى غاية الأهمية وهى: إن الاكتفاء
باللغة والتركيز عليها، فى الشعرية الكتابية، مثله مثل
تفكيكها، ينقض قواعدها ويناقض طبيعتها، فالعلامات
الترقيمىة، على المستوى الكتابى، شبيهة بآلات الصمت فى
المستوى الشفاهى، وغياب الأولى كغياب الثانية، له آثاره

الحاسمة على إنتاج اللغة وتشكلاته. هذه الآثار التى تتضح
فى التأسيسات الأولية للذات تتوتر داخل التركيب الواحد بين
الموقعية المركزية لها فى الوجود فيما تؤديه المفردات: «سيد -
صولجاني - تاجى»، وبين هامشية هذا الوجود التى تؤديها
المفردات: «الأفول - صرخة - الذهول»، ويأتى النمط
التراكمى ليؤسس الإغراب السردى حلاً جمالياً لذلك التوتر.
ويبدو تراكم الجمل وتتابعها المتسارع، دون آتات مكانية
توقفه، كأنه رد فعل سيكولوجى لتمرکز الذات. فى هامش
الوجود، فتتقطع، بلغتها، عن المتن جاعلة من الهامش كل
الوجود.

إن النمطين السابقين اللذين ينطويان على تقنيات
تشكيلية خاصة بطبيعة لعتهما يوجهان - كذلك - النمط
الكتابى المعتاد فى الشعرية الحديثة، أى التوزيع الرأسى للغة
يمين الصفحة الشعرية.

سبق القول إن كل عمل شعري هو لغة من اللغة،
مجموعة اختيارات من اللغة مدفوعة بقوة الموهبة وفعالية
الإبداع لكى تتبنى نظاماً، ليس لغوياً، وإنما نظام شعري.
وديون (هكذا قلت للهاوية) يعتمد ثلاثة عناصر لغوية أو
أربعة على الأكثر هى: الإسناد (الحال والوصف) والإضافة
(متضمنة الجار والمجرور كذلك) (*).

ربما كان الإسناد، من بين عناصر النظام الشعري
الأخرى، حاملاً لموقف فلسفى من الوجود؛ فهو يعبر عن
وعى تركيبى تمارسه «الذات» على وجودها وظاهراته. على
أن علاقة الذات بالواقع ليست بسيطة ولا مباشرة للتداخل
الكامل الذى يصل حد الامتزاج بين أداة «الوعى» وناج
اشتغالها، أى محتوى هذا الوعى.

إن اللغة بوصفها أداة وعى وسيط غير حيادى، على
وجه الإطلاق، يتمتع بفعالية نشطة على محورين: الواقع
والوعى. فعلى محور الواقع تمتلك «اللغة» نظاماً صورياً
مجرداً يمتلك مقدرة فذة على فرض أنساقه على ظاهرات

* يراجع فى العلاقة البنائية بين كل من «الإضافة» و«الجار والمجرور» دراسة عبد
الكريم حسن «لغة الشعر فى زهرة الكيمياء» بين تحولات المعنى ومعنى
التحولات - مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد
الثامن، العدد ١، ٢ مايو ١٩٨٩، ص: ١٧.

يقاس إلى سواء، عام مفارق للمواصفات القياسية التى يحملها كل من مصطلحى الحقيقة والمجاز. إن كل ما فى العمل الشعرى المكتوب هو حقيقة بقدر ما هو موجود ويمارس وجوده داخل العمل.

ثمة - إذن - «امرأة من مطر» و«تهدى طيوراً» (ص: ٢٠)، كما هناك «نعوش شهية» (ص: ٢٩) و«أشلاء باهظة» (ص: ٢٨)، وأيضاً «قبيلة أبقر» (ص: ٥٢)، وبرابرة «يأتون.. كلاباً ضالة، وقططاً طريدة، وبوماً، وخفافيش شهباء» (ص: ٨٣)، ولا مجاز فى الأمر، فكل هذه الكلمات كائنات فعلية بقدر ما هى شعرية. وهذا لا يلغى، مع ذلك، أنها كائنات إشكالية لا تورط معها «اللغة» ونموذجها الألسنى فحسب، إنما تورط - كذلك - فعاليات تلقى عالمها/ عملها الشعرى نظراً لما يتمتع به الوجود الشعرى لتلك الكائنات من التباسات عديدة يحمل التشكيل اللغوى بالعديد من آثارها.

يذهب ر. بارت إلى أن «المعنى - دائماً - على نحو تقريبي، شبه خطأ، إخفاق جزئى (إذ) لا يمكننا أن نتلفظ بالصدق بطريقة نقية»^(٢١). هذه الخاصية اللغوية، أساساً، يتم دفعها، فى الأداء الشعرى خاصة، إلى درجتها القصوى بهدف خلخلة العلاقة الثابتة والمستقرة بين قوانين اللغة وعناصر الواقع، الأمر الذى يحرر الثانية من سلطة الأولى التى تتحول عن قانونيتها إلى أن تكون - كما سبق القول - مجرد إمكان من إمكانات أخرى كثيرة، بينما عناصر الواقع تصبح قابلة، قابلية تامة، لاشتغال الوعى الحر (الجمالى) عليها، سواء فى تركيب إبداعى جديد أو بتفكيك التراكيب السابقة. ولا شئ كالإسناد فعالية لغوية يمكنها تفكيك وإعادة تركيب عناصر وظاهرات الواقع. والإسناد موظف، فى الديوان، على محورين نصيين:

الأول: تأسيس الواقع على ضوء الوعى الجمالى به.

الثانى: إعادة بناء علاقة الذات بالواقع وموضعها فيه.

وإذا كان الإسناد الشعرى يبدأ من الإسناد النحوى، فى العلاقة البسيطة بين وحدتين لغويتين، فإنه يتوسع بهذه العلاقة ليحتوى الجملة المركبة، بروابطها المتعددة، حتى يصل

الواقع فرضاً قسرياً. وعلى محور الوعى، فاللغة كما سبق القول تمثل له الأداة وكذلك المحتوى حتى إن الاثنين يلتبسان ببعضهما البعض. إن اللغة التى تتمثل فى أنها «الكيفية التى ندرك بها الواقع وتصوره»^(٢٢) تصير، باكتفاء نظامها بذاته وانغلاقه عليها، إلى أنها «تنتج الحقيقة الواقعية حينما تفرض نماذجها وقوالبها»^(٢٣)، ولا كالتحو مثلاً على هذا، ذلك أن:

القواعد النحوية ذات طبيعة صورية (منطقية) خالصة... توزع الكلمات إلى فئات تتميز صورياً فيما بينها، وتجزئ، أو تمنع، تجاور الكلمات باعتبار وظيفة هذه الفئات^(٢٤).

وإذا كانت قوانين الإجازة تنتج خطاب «الحقيقة الواقعية»، فإن قوانين المنع ليست تعبيراً عن عدم إمكان إنتاج خطابات أخرى نقيضة، قدر ما هى تعبير عن قمع إنتاج هذه الخطابات. فهذه الخطابات - إذن - قائمة بالقوة ومقمرة، فى الوقت نفسه، عن الوجود بالفعل. ولم يكن وسم بعض الإنتاجات اللغوية بالاستعارية أو المجازية عموماً إلا محاولة لإحكام علاقتها بالخطاب الواقعى (السلطوى أو المشروع).

أما فى «الكتابة»، خصوصاً الشعرية، فليس ثمة مجاز، لأنه ليس ثمة من حقيقة لغوية مطلقة يقاس إليها «المجاز». إن مبحثى الحقيقة والمجاز من مباحث شفاهية اللغة حيث سطوة «المتلقى/ المستمع» وسلطته على «المرسل/ المتكلم» تفرض نفسها على الرسالة اللغوية، بل - ربما - طبعها، إلى حد بعيد، بمتطلباتها منها. ومن ثم، فإن هذين المبحثين ليسا أصليين فى نظام اللغة بقدر ما ينتميان إلى اجتماعية اللغة، وعلى هذا فلا تتعامل الكتابة الشعرية مع القواعد النحوية باعتبارها قوانين منع وإجازة، ولكن على أساس كونها إمكانات، من بين إمكانات أخرى تمتلكها «الكتابة»، مطروحة للتوظيف من قبلها.

يتوقف النحو وقواعده - إذن - عن كونه تنظيمات لسانياً للعالم، كما فى اللغة الشفاهية، ويصير محض أداة منذرة لاشتغال الإبداع عليها موظفاً إياها لاقتناص «الواقع» أو «العالم» خارج المواضع المزيفة لها، وبناء عالم شعرى لا

إلى حد احتواء عدة جمل قد توجد فيما بينها روابط الجملة المركبة، وقد لا توجد. ووحدها الدلالة الشعرية تحدد بداية مثل هذه «الوحدة» ونهايتها، من حيث مدى تعلق «الدلالة» في جملة أو عدة جمل بالجملة الأولى، كما توضح هذه الأمثلة:

- ١ - وخلفى قطعان ذبيحة ترتل أورادها الشجية
خلفى أشجار أقول تثمر النعاس والبكاء
(الديوان - ص: ٨).
- ٢ - سهيل غابر يغفو على المياه .
ومرأة محلولة تطفو على حقول الفول ،
مرأة من نحاس .
حجر من سماء يحط على نافذتى .
ويومئ

(الديوان - ص: ٢٠).

- ٣ - .. ومراة من مطر .
تهمى طيوراً تعضنى .
أو تشربنى ،
ثم تعدو على حقول الفول :

مرأة من حجر

(الديوان - ص: ٢٠، ٢١).

٤ - (أروض الهاوية)

.. ..

تنام فى حضنى طفيفة ، شائكة .

تحلم بالركض فى مراعى الصراخ ،

تقضم كسرة من قمر أو نجمة مقددة ،

وتحتسى سماء من قهوة راجلة ،

ثم

تغفو فى جسدى وريفة ، حالكة .

(الديوان - ص: ٨٦).

٥ - شمس عانس تنام فى فراشى كل ليلة

وتركلنى فى الصباح

(تلك طريققتها الخاصة فى إيقافى)

تصعدنى إلى سماء الغرفة الواطئة .

تنهال فوقى بالنباح.

وحينما أموت ، ترتدى ثيابها ،

تمرق من ثغرة خائفة .

(الديوان - ص: ٩٦).

٦ - نديف من الظلمة والنور يتقر البصيرة الجارحة .

طيور من شفق وغسق تلم قشاً هشيمًا ،

وتبنى عشها الشوكى فى مفترق لاذع ،

تغرس المناكير الشبقة فى قلبى ،

تأكله ،

وتطعم الصغار .

(الديوان - ص: ١٠٠).

سبق القول إن الإسناد النحوى يبدأ بعلاقة بسيطة بين ركنين أساسيين: مسند إليه (اسم) ومسند (اسم أو فعل)، ولما كان للإسناد الشعرى مهام أبعد من هذه العلاقة البسيطة، من ثم فهو يدفع بها إلى أقصى ما يمكن من إمكانات أدائها، وهنا يبرز دور مركبات فرعية من قبيل: «المركب الوصفى» و«المركب الإضافى».. إلى آخره. وجميع الأمثلة الشعرية هنا يلعب فيها المركب الفرعى دوراً مركزياً فى قطع الجملة الشعرية عن ثنائية: «اللغة - الواقع» وخطاب هذه الثنائية بالتالى، ومن ثم بناء عالم النص الشعرى مستقلاً عنها، وعلى المستوى الجزئى يطرح العلاقة الإسنادية ذاتها لاحتتمالات علائقية، داخل سياقها وخارجة أيضاً بغيرها من العلاقات.

ويضاف إلى المركب الفرعى دور الفضلة النحوية من

«أحوال» و«مفاعيل».

ما يحدث فى الإسناد الشعرى أن الإسناد النحوى بطرفيه يفتتح أفقاً غرائبياً، غير أن جزئية التركيب الإسنادى تظل عاجزة عن حماية هذا الأفق الغرائبى من تأويله «بلاغياً» وبالتالي من ارتباطه بالثنائية التى تسعى الشعرية إلى الانفكاك منها: الواقع - اللغة. وهنا، يتجلى دور المركب الفرعى والفضلة فى تأكيد قطيعة الغرائبى الشعرى مع الواقعى اللغوى، نظراً لما يضيفه إلى المركب الأساسى من زيادة فى كمية الإبلاغ. ومن المستقر فى «اللسانيات الحديثة» أن زيادة

كمية الإبلاغ تؤدي إلى إتمام الجملة، وبتعبير أكثر دقة: إلى تعطيل قدرة الجملة عن ضبط حركة مكوناتها في الوقت نفسه الذى يتقدم «السياق» حاملاً، في تقدمه، هذه الجملة المعضلة فتتلاقى مكوناتها مع مكونات سواها، وعطالتها عن أداء دلالتها مع عطالة أخرى، وإذا الدوال تتحرك وتقيم علاقاتها، أو احتمالات هذه العلاقات، فيما بين بعضها البعض، وكأن القاعدة النحوية للإسناد لم تكن أكثر من احتيال شعري لتتلاقى دوال لها أفعالها الخاصة وانفعالانها الأكثر خصوصية ببعضها.

يتوضح هذا في تجاوبات «الصفات» في: «قطعان ذبيحة ترتل أورادها الشجية»، وتتسع أكثر دائرة تلك التجاوبات في الجملة التالية: «أشجار أفول تثمر النعاس والبكاء»، إن المركب الإضافي الذى يمثل المكون الأساسى: المسند إليه، في الجملة السابقة: «أشجار أفول»، تتوازي دلاليًا مع المركب الوصفي الذى يمثل المكون الأساسى: المسند إليه، في الجملة الأسبق: «قضاء ذبيحة»، وهو تواز يؤكد في مواضعه «الفضلة/ المفعول»، ففي الجملة الأولى من «المثال» يسند إلى القطعان الذبيحة فعلاً يتماس مع الخطاب الدينى: «ترتل» يتأكد بمفعوله «أورادها» أوراد الذبيحين، وتكون الصفة: «الشجية» المتجاوبة مع صفة القطعان: «ذبيحة» موقفاً للذات من الجملة كلها، فإذا كانت الجملة الثانية وجهت تلك الصفة فضلاتها «النعاس والبكاء»، أو أثمار الغياب، ليستغرق «المضاف إليه» «المضاف» مخرجاً إياه من حقله الدلالي وليصبح «المسند إليه»: «أشجار أفول» هو الآخر، كالصفة، موقفاً للذات مما فارقتة فصار خلفها: اغتراباً عنه ورفضاً له.

في المثال - ٥ - تفتتح «الصفة» نفسها السياق الشعري، وذلك نظراً لعجز العلاقة الإسنادية بذاتها عن تحقيق القطيعة الشعرية مع الواقع - اللغة، فمجرد القول: «شمس تنام» ليس أكثر من تشكيل استعارى مكتمل ومنته. وحين تدخل الصفة: «عانس» على المسند إليه تبدأ تمارس فعلها على محور الاختيار: «في فراشى» - «تركلى» - «طريقة خاصة في إيقاظي» - «الغرفة» - «ترتدى ثيابها». غير أن لموصوف «الصفة» - كذلك - عمله على محور الاختيار: «ليلة - صباح - سماء»، ونظراً لتباعد - الصفة - عن

«موصوفها» أساساً «شمس عانس» فإن اختياراتهما، من المعجم، تتوزع على محور التركيب توزيعاً مؤسكاً للتباعد هذا وخالفاً سياقاً باتياً لوحدة تركيبية موسعة. إن مقارنة الشمس المنكرة بواسطة الصفة «عانس» يؤسس للمسانيد التالية، بشكل يستغرق الحقل الأنثوى تماماً، وتسهم المركبات الفرعية في ذلك البناء حتى يتمكن «المسند إليه» الموصوف من الفعل الشعري، بصفته في بعض «المسانيد» والمركبات الفرعية، ودون صفته في البعض الآخر.

إن تعالق «الذات» الشعرية بوحدة من أهم مفردات الواقع الخارجى: «الشمس» يستند في تأنيثها المعنوى في النظام اللغوى، دافعاً به إبداعياً إلى حقل الأنوثة الكاملة، ومن ثم تصبح وقائع يوم تلك «الذات» مجموعة أفعال هذه الأنثى / الشمس الممارسة عليها، حتى إن التشكيل الشعري يتنزل حد الأسلوب التداولي الذى يؤكد - أنثوية الشمس: تركلى

(تلك طريققتها الخاصة في إيقاظي)
هذا الأسلوب الحامل للكثير من السخرية التى تفتتح فعلاً آخر أكثر سخرية:

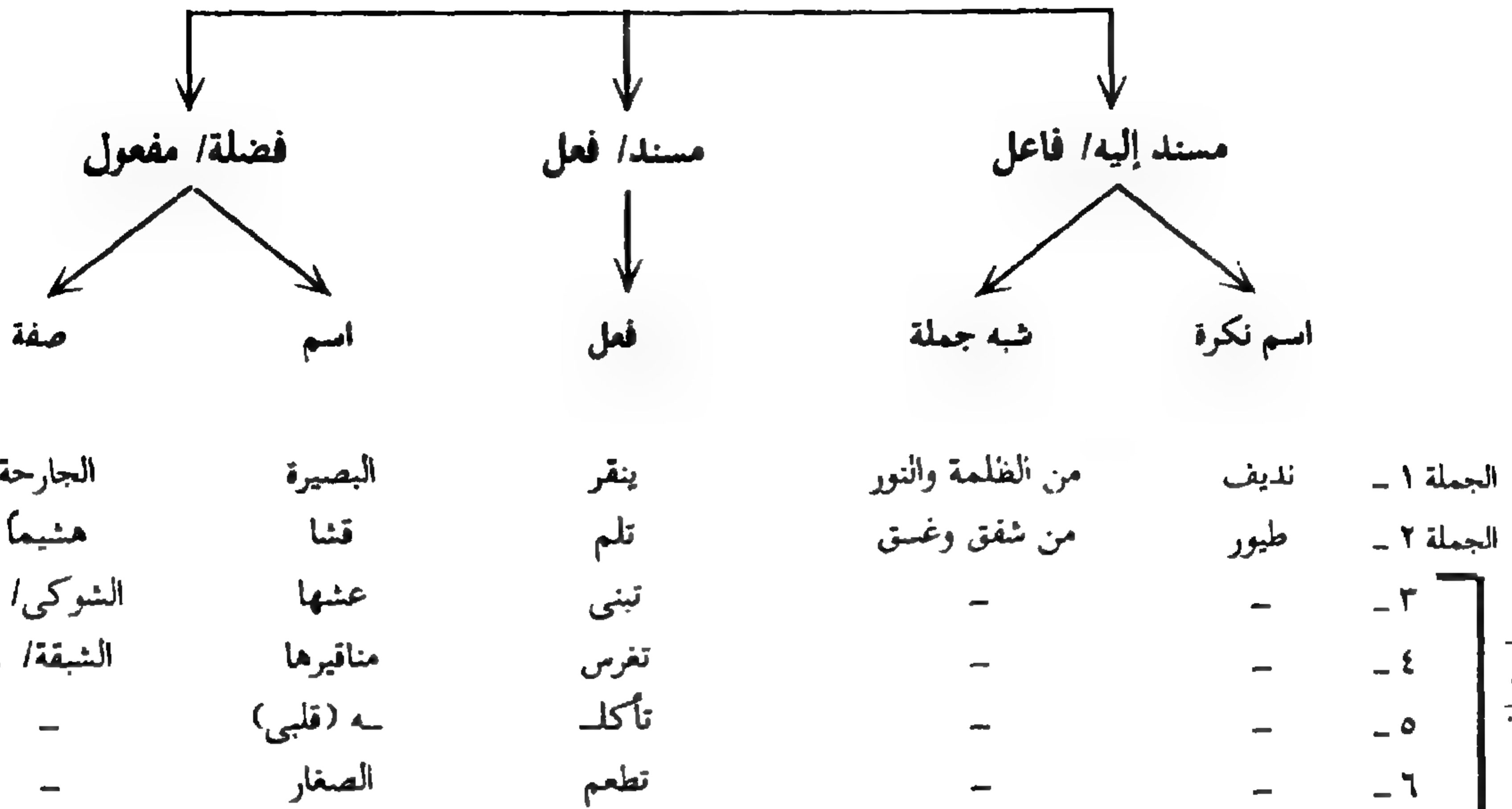
تصعدنى إلى سماء الغرفة الواطئة
تنهال على بالنجاح

وكان «الذات» الشعرية تبرر، عبر هذه السخرية من أفعال تلك الأنثى الغريبة، سلبيتها ولا فعلها.

إن الإسناد الشعري، باختراقه النمذجة النحوية للعالم، يمد فاعلية عناصره، خارج التركيب الإسنادى، لتختار وتوزع، وإذا التشكيل الشعري يشكل ذاته بذاته، دون أدنى قدر من التعسف به أو من تحديد «دواله» التى يكون لتجاوباتها خارج مواقعها النحوية أثره الحاسم في إعادة تنظيم عناصر العمل الشعري وتوزيع رموزه بهدف إنتاج دلالة.

في المثال رقم - ٦ - تلعب عمومية «الدال»، خاصة «المسند إليه». دورها في تأكيد وظيفية «المسند» باعتباره - وحدة - التحديد الممكن «للمسند إليه». وهذه العلاقة التأسيسية التى يقوم بها أحد ركني الإسناد للركن الآخر توزع عناصر لغوية ثانوية من بينها المركبات الفرعية كإمكانات علائقية، ويمكن تمثيل هذه العلاقات كالتالى:

علاقة إسنادية فعلية



إن هذا المثال يقدم وحده سردية مكتملة تتكون من مواقع نحوية محددة، وتمتيز بعضها عن البعض بالطبع، غير أن الدوال التي تشغل هذه المواقع لا تتمايز فيما بينها بمثل ذلك الوضوح.

تبدو الجملة الأولى جملة عامة من الطراز الأول فالمسند إليه «نديف» لا تمكن شبه الجملة والمعطوف على «مجرورها» من تحديده، فهي من قبيل الصفة التي حلت محل موصوفها، فأهدر حلولها هذا إمكان تحددتها الدلالي، وتلك العمومية تتوازي مع ما للفضلة الموصوفة من تعميم. كذلك، فإن «البصيرة» كلمة تنتمي إلى الحقل الدلالي للإنسان، وعدم نسبتها إلى ذات يطلق دلالتها إطلاقاً يزيح صفتها عن الاحتمالات القائمة في المكونات الدلالية للموصوف، وإذا المركب الوصفي: «البصيرة الجارحة» ينطوى على تعميم يتوازي مع ما في «نديف من الظلمة والنور»، ويتوسط التعميمين «المسند»: «ينقر» الذي يحمل نبوءة ما بعده: «طيور». وحتى لا تقع هذه المفردة في أسر المعجم الشعري تعميم بنفس دلالة شبه الجملة الفاشلة في تحديد «المسند إليه» السابق: «طيور من شفق وغسق»،

ويستمر المكون الفرعي في إزاحة المعجم الواقعي مع الصفة: «هشيمًا» الواصفة للقفز و«الشوكى» الواصفة للعش و«لاذع» الواصفة لـ «مفترق» التي عندها - فقط - يتوضح الجمع بين المتناقضات على خط دلالي واحد في النديف: «الظلمة X النور» وفي طيور: «شفق X غسق» هذا الجمع الذي يضئ صفة البصيرة «الجارحة» وعياً حاداً بتلك المتناقضات المتعاطفة، وبدخول «الذات» في شبه الجملة المتعلقة بالفعل «تفرس» ينجذب هذا الوعي الحاد إلى «الذات»، فيتجلى استسلامها لقدرها برغم وعيها به. إنها الوضعية الاستشهادية نفسها في المثال السابق، لا تتأدى بصدارة «الذات» للتركيب، وإنما باقتناص الواقع شعرياً في فعله التدميري بها وفيها، إنها ذات قتيلة تعنى مقتلها فحسب، ولنسترجع دلالات العنوان مرة ومرات عديدة.

ثانياً: موضوعة الذات ضمن تأسيسات الواقع: على هيئة ما سبق من اكتشاف ماهية الواقع تأتي موضوعة الذات داخل هذه الماهية. وإذا كانت المواقع النحوية هناك هي نفسها هنا فإن مواضع الوحدات المعجمية تتغير بحيث تهيمن «الذات» على التركيب وينسحب الواقع إلى التعلق به إن فضلة وإن

مركباً فرعياً. على أن المفارقة هنا تتمثل في أن مركزية الذات في التركيب النحوى لا تمنحها مركزية في دلالة هذه التراكيب، ولا تغير - بالتالى - من الوضعية الاستشهادية التى كانت لها من قبل حيث كان للواقع مركزيته تركيبياً ودلائياً.

إن «الشعرية» فى «الديوان» تقيم حالة تعادل مأساوية بين اكتناء «الوعى» لظواهر واقعها بما فيها «ذاته» نفسها كإحدى هذه الظواهر، وبين اشتغال «الوعى» على ذاته فحسب، فلا ظواهر الواقع انكشفت عن ثغرة نجاة ولو «خائفة» - على حد وصف الشاعر - ولا أبانت الذات عن أدنى إمكانات النجاة ولو حلمًا، مجرد حلم. فقط هو الوعى الشقى يرصد ملامح الفجيعة بانياً وجهها الدميم الذى ما إن يكتمل حتى يتضح إلى أى حد تضافر الاثنان: الواقع والذات فى تحديد قسماته. من هذه الحقيقة الشعرية تمتلك مجموعة من الإسنادات تبريراتها الفكرية والجمالية على السواء:

- أعضائى أغصان

- قلبى برزخ

- يمنائى منجل

- أحلق

- يورق العويل

فكما لم يكن الأمر فى تأسيس ظواهر الواقع محض أنسنة للعالم، ليس الأمر هنا خاصاً بعلمنة الذات، وإنما هو أكثر اختصاصاً بالتدخلات التى سبق القول فيها بين «الذات» و«الواقع» وتضافر الاثنان فى بناء فجيعة الوعى أو وعى الفجيعة:

١ - أعضائى أغصان تسكنها العصافير
وياوى إليها البوم والصرخات ولا من يهشها.
وقلبى برزخ ينشق لى فى منتصف الويل
فأهوى ولا وصول .

(الديوان - ص: ٦).

٢ - أقتفى أثرى

ظلى مقسوم على خط الزوال

(نصف قتيل، ونصف مغروس صرخة فى الرمال)

وفى الخطى حرام

خطوة أخرى ،

ويورق العويل .

(الديوان - ص: ٢١).

٣ - أنا سيد الغاشية

أنفخ الصور مصوراً ،

ويمنائى منجل يحصد الرؤوس الغافية .

فافرئقوا عن ظلى الظليم ،

انقشعوا عن مدى البصيرة العارية .

بعيداً ، إلى الورا ، بعيداً

لأسحب سيفى كسيراً ،

وأطعن جثتى الطافية .

(الديوان - ص: ٦١)

٤ - أحلق فى غسق من بارود واحتضار

غسق فرار

وحدى مترع بالزواحف والذباب العاطفى

أنهشه ، ينهشنى

ويخفى سمه فى بدننى ،

ويتركنى على شفير ضرير

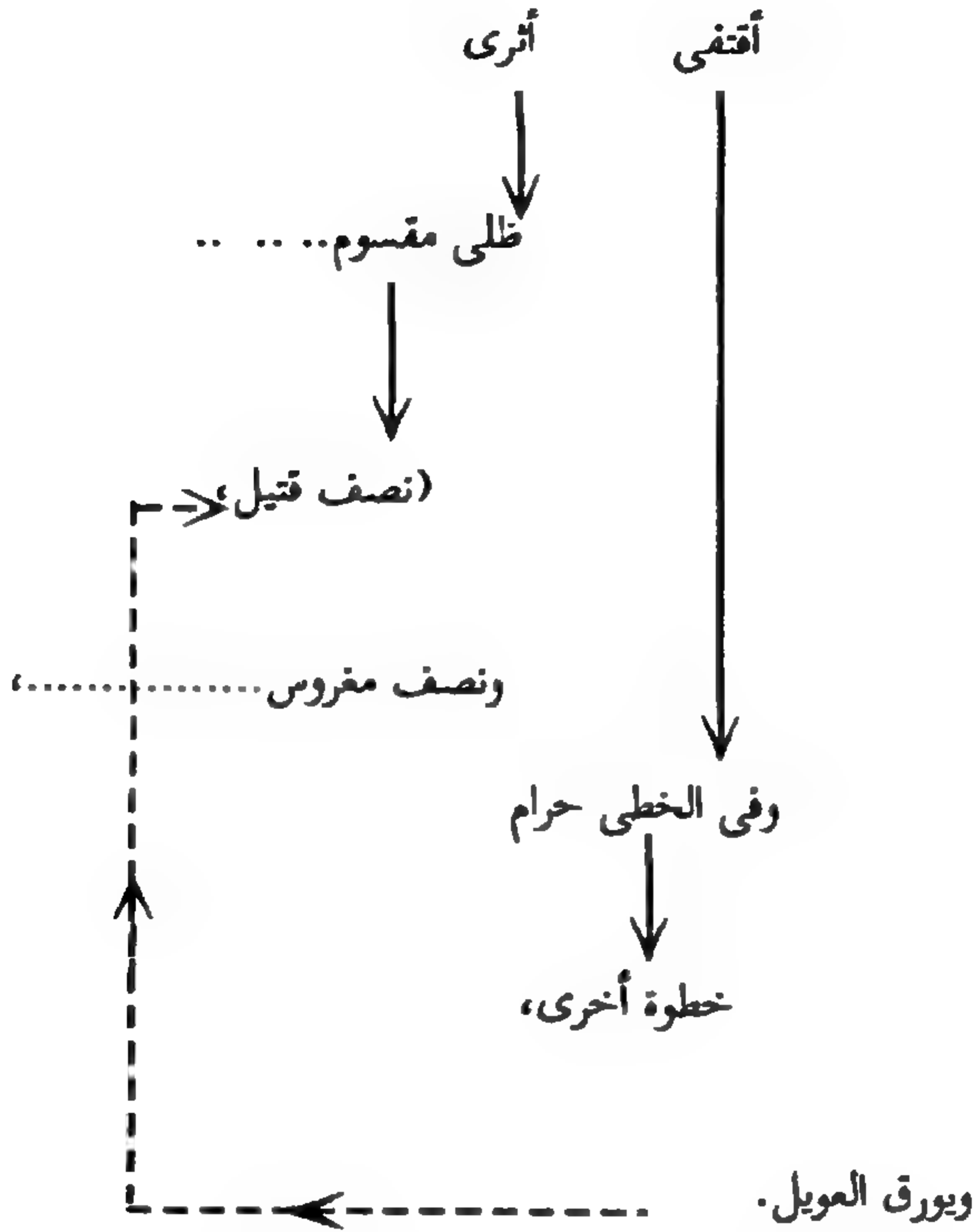
أحلق برهة ماله طليفاً

(الديوان - ص: ٧٨).

ثمة تحويل لبنية التراكيب السابقة فى «أولاً» يضع «الذات» فى التركيب الأساسى مسنداً إليه، بعد أن كانت تقع بعيداً عن هذا التركيب حيث الفضلة أو المركبات الفرعية. هنا، فى الأمثلة السابقة، تشغل الذات بضميرها المتكلم موقع المسند إليه ثم تأتى المسانيد جميعاً لتؤسس غرائبية وجودها التى تتوسل، غالباً، بالفعل خاصة «المضارع»، الأمر الذى يجعلها «ذاتاً» محايثة لأفعالها داخل النص الشعرى. على أن تلك الغرائبية تظل مرهونة بامتداد التركيب الأساسى إلى «فضلات» أو «مركبات» فرعية، هذه وتلك منوط بها تحييد ما يمكن قيامه من علاقات بين استراتيجيات البلاغة والتشكيل الشعرى الغرائبى. وطبيعة الجملة الفعلية تساعد فى هذا، فهى ذات قابلية فائقة للتعقيد التركيبى سواء من الوجهة النحوية أو من الوجهة التى تعيننا أى الدلالية، ففى المثال رقم - ٢ - يبدو التركيب الأساسى: «أقتفى أثرى» بالرغم من بساطة مكوناته طاوياً على تعقيد يتولد عن الوحدة المعجمية «أثرى» حيث الذهاب إلى

الخلف.. وراء، ذهاب الذات في تاريخها، فإذا هو عالق بها
علاقة الظل بجسمه: «ظلى مقسوم على خط الزوال». ومن
الوحدة المعجمية «مقسوم» يتولد ما يشبه عطف البيان:
«نصف قتيل، ونصف مغروس، صرخة في الرمال». إن
إمكانات توليد الجمل من التركيب الأساسى إحدى صور تعقيدها
الدلالى، خاصة حين تمتد الجمل المتولدة بالتركيب الذى تولدت

عنه ليغضى مساحة من الدلالة النصية أوسع مما له بنفسه. والمثال
السابق معقد دلاليًا على هذا النحو، إذ إن كلا من «المسند»
و«الفضلة» يقتسمان الأدوار التوليدية، وتستقل «الفضلة» بأغلب
هذه الأدوار، الأمر الذى يؤكد ما سبق أن أشير إليه من دور
المركبات الفرعية والفضلة فى تأسيس شعرية الديوان.
والنموذج التالى أكثر تبيانًا لدور كل منهما فى توليد «المثال»:



وحتى عندما يتضخم إحساس «الذات» بذاتها،
وتستولى على مساحة «اللغة» وتشكيلها، وتتماس مع
الخطاب الدينى فى واحدة من أكثر لحظاته الخطائية حسمًا،
كما فى المثال رقم ٣ -، حتى هنا لا تنجو الذات من
قدرها، وإن امتلكت فعلها، فهذا الفعل لا يجد ما يحققه إلا
فى فاعله نفسه: الذات.

فى هذا المثال تقف - الذات - فى مواجهة «الآخرين»
فى موقف خطائى مباشر، وتملاً مساحة النص ضجيجاً لغوياً:

«أنا سيد الغاشية

أنفخ الصور هــوـراً

ويمنأى منجل ..

لا يهمل اللون الطباعى القوى فى كتابة ذلك الخطاب فله
أبعاده السيكلوجية، كما لا يهمل الأداء الصوتى الضاج
بالقوة «فافرثقعو» و«انقشعوا...»، وكذلك التكرار «بعيداً إلى
الوراء، بعيداً» حتى إذا أنت الذات إلى الفعل لم تفعل إلا ما
سبق أن فعله هؤلاء المخاطبون، ولكن هذه المرة على «الجثة»
لا «الجسد» فقد سبق للآخرين أن حولوه بفعلهم التدميرى
إلى «جثة»:

لا سحب سيفى كسيراً

وأطعن جثتى الطافية

هكذا - إذ لا أمل - تتجلى ياء النسبة المستورة فى ضجيج الذات عن ذاتها، فليست الغاشية مطلقة كما يوهم التشكيل اللغوى فهى «غاشيتها»، وليس التفخ فى الصور قيامة مطلقة ولكنها «قيامتها». كل هذا يتوضح مع التناقض الدلائلى بين فروسية التعبير «لأسحب سيفى» وحال تحققه «كسيرا». إن نأج هذا التحقق: «وأظن جشتى الطافية» ضيعى تماماً على ضوء التناقض السابق.

إن التحليل السابق للإسناد فى محورية: «الذات» و«الواقع» يؤشر إلى خاصية أساسية تسم العالم الشعرى الذى يحاول بناءه، هو: دور المركبات الفرعية كشبه الجملة والإضافة والوصف، إضافة لدور فضلات التركيب، فى توجيه التركيب الإسنادى من جهة الدلالة السياقية، وتحقيق قضيتته عن أية مرجعية خارجية من جهة الوظيفة النصية. كما أن العملية التأسيسية البكر للعالم الشعرى، وهى تتوسل بالتركيب الفعلى فى زمنية محايثة لها، تبرز دوراً شديداً الفعالية لبعض العناصر الاختيارية فى التركيب الفعلى؛ أعنى «الحال» و«المفعول»، وكلا الاثنين - على اختلاف فى الوظيفة - من هذه العناصر التى تهم السياق إلى درجة كبيرة، فبقدر ما هما - على المستوى النحوى، أى بالنسبة إلى التركيب الأساسى «فضلة»، فإنهما يمثلان للسياق عناصره البنائية الأساسية؛ فكل امتداد للتركيب الأساسى هو من عناصر السياق ومهامه التى يفتتحها ذلك الامتداد. ولكى لا تقع الشعرية الحديثة - وهى شعرية مفتوحة أساساً - فى شرك «البنية» - وهى نظام مغلق فى الأصل - نجد «السياق» ينكسر، أو لنقل: ينحرف، بهذه العناصر ليفتح أفقاً جديداً للتركيب الدلائلى، وليس النحوى، يقول الشاعر:

وقت هشيم ينصب الفخاخ لى .
(كلما وقعت فى فخ،
سمعت قهقهته الشامتة خلفى ،
فأتشهى الفخ الجديد)

(الديوان - ص: ٢٤، ٢٥)

إن التركيب الأساسى للجملة الأولى إذ يعتمد على إثبات الفعالية للزمن الموات يتخير له فعلاً متعدياً يعالتى بين

«الذات» و«وقتها» تعالقاً مأزقياً - «الفخاخ» - أى عبر مفعوله، ومن ثم يلتقط السياق هذا «الفضلة» ليضئ موقف «الذات» التى تتعمد السقوط من فخ إلى آخر (فأتشهى) المرتبط دوماً بشماتة «الفخ» نفسه، وكأن الرضا بالهزيمة يفرغ المنتصر من لذة انتصاره، غير أنه - بلا شك - لا يزحزح المهزوم عن وضعيته. وهكذا تأتى الجملة الأخيرة (البعيدة فى آخر الصفحة) مؤسسة لهذه الدلالة:

فأمشى: مرحاً ،
أغنى

للخسارات القادمة

(الديوان - ص: ٢٥).

وفى موضع آخر يوجه «المفعول» لغة السياق ذاتها، يقول رفعت سلام:

أنشع الزمن .

يأوى إلى جسدى، ويبنى عشه باتساعى ،
قشة فقشة من الفصول البائدة .

شعوب وتقويم وحروب وغوايات ودسائس
ومجاعات وأعراس وأوبئة
ومنجنيق وقلاع وسجون وطبلخانات وولولات شاردة
(كيف اتسعت لهم، جميعاً)
لهم جسدى ...

(الديوان - ص: ٧٤)

ثمة حركة للزمن تغطى وجود «الذات» وعياً وجسداً، فامتلاء الوعى بطبيعة زمنها مطلقاً يمنح ذاته هذا الفعل اللازم/ المتعدى بنفسه برغم لزومه: «أنشع الزمن»، غير أن مفارقة الوعى لوطأة ذلك الزمن لا يسلبه فعله وإنما يحوله فحسب باتجاه الوجود الفعلى للذات جسداً: «يأوى إلى جسدى». إن «الجسد» ليس شيئاً مغايراً لـ «الوعى» بل إنه السطح المرآتى الذى ينعكس عليه محتوى ذلك الوعى، ليس انعكاساً سلبياً وإنما انعكاس تشكيلى لهذا السطح، وهو ما يعبر عنه: «ويبنى عشه باتساعى» ليفتح «المفعول» حركة السياق: «قشة فقشة» ويتولد عن «التمييز» أو يتفجر كل ما تحتويه الفصول البائدة من مفردات تتنوع وتباين غير أنها تلثم جميعاً عند الجملة الأخيرة: «لهم جسدى».

وكالمفعول، «الحال» عنصر سياقي في الوقت الذي يقتنص دلالة التركيب الأساسي إلى داخل العمل قاطعاً إياه عن خارجه، يقوم بتأسيس سياق يؤكد هذه القطيعة:

بومة لثيمة .

حطت فوق شعري: فجيفة أو عمى

(لست ظلاً ، بالتأكيد ، لكنها رأيتني في الظهيرة)

وأفرخت - في بصرى - ظلامها ، وبحراً من نواح .

أطفو عليه : قشة أو معصية

وفوقى تعبر الفصول الحافية

لا أرض تعرفنى ولا الشمس الكريمة

(الديوان - ص: ٩٧)

إن الموقعية النحوية المتأخرة التي للحال - معيارياً - تثنى بالوظيفة السياقية لها خارج التركيب الأساسي، هذا إضافة إلى وظيفتها الانحرافية بهذا التركيب شعرياً. ثمة - إذن - وعى بما تقدمه المعيارية النحوية يؤازر الوعي الشعري بأهمية أن تحقق الوحدة المعجمية المنتقاة «حالا» صدمة لتوقعها الذي يحمله ضمن مكوناته الدلالية «عاملها»، فحين تهز «الحال» من الوضع الدلالي القار لهذا «العامل» فإنها - بالتالي - تتيح للسياق حرية إنتاج وحداته، الأمر الذي يطرح «الإغراب» خاصية أصيلة في تشكيل لغوى كهذا السابق، وعلى وجه التحديد حين يتوسل الشعري بالصورة، لينتج دلالة عبر تدال الوحدات التشكيلية؛ أى عناصر الصورة التي تتدال فيما بينها مقيمة روابطها - وهذه إحدى ميزات الصورة الشعرية - خارج التتابع التركيبي (اللغوى) لعناصرها كما سوف يتضح.

إن اختيار وحدة معجمية ما - معيارياً - يكون موجهاً للاختيارات الأخرى من المعجم. وبعض تقنيات الشعر يعمل مثل هذا التوجيه في بعض المواضع ثم يخترقه داخل تركيبه

نفسه لتتناسج عناصر التشكيل الشعري من كل من المعيار اللغوى والانحراف عنه. إن «الشعرية»، خاصة شعرية الحدائق، لا تعرف حكم القيمة المسبق، ولا تميز بين معيار وانحراف أو حتى إغراب في عملية انبثاقها، فهي لا تتعلق بجزئياتها، وإنما تظل صالبة اهتمامها بالمنتج النهائي أى النص، وعلى هذا نجد وحدات معجمية منسجمة معاً على ضوء من الحقول المعجمية كالتالى:

بومة... ..

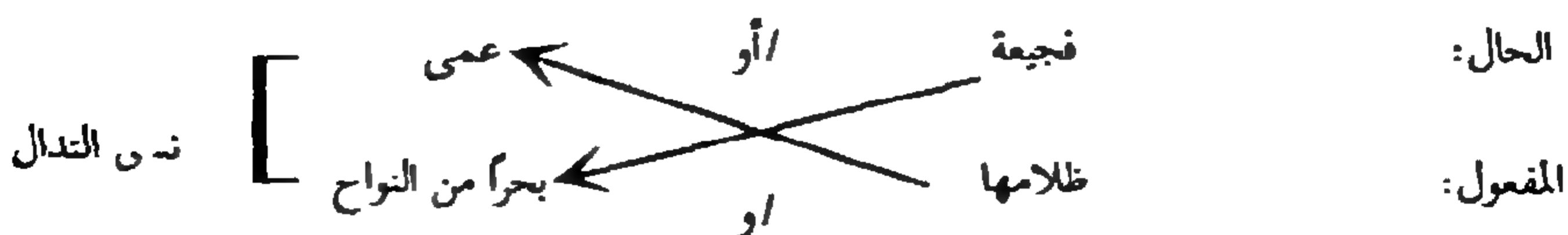
حطت فوق... ..

(.. ظلاً.. ..)

وأفرخت - فى -

هذا التأسيس المعيارى للتراكيب الأساسية ينفجر تماماً مع وصف «المسند إليه» / «بومة»، فى السطر الأول أو الجملة الأولى: «لثيمة»، فهذه الصفة تدخل البومة فى حقل خلقى يمنح أفعالها (المعيارية) قدرة امتدادها، كعامل نحوى، إلى وحدات معجمية غير معيارية، أى انحرافية، لها موقع «الفضلة» النحوى: حالا ومفعولاً كلاً فى موضعه الوظيفى من السياق.

إن الصفة: «لثيمة» تتضمن حكماً من الذات/ المتكلمة (مع التحفظ على كل دلالات الكلام) يؤسس لطبيعة علاقتها بالموصوف «بومة». وهذه العلاقة التي تنطوى عليها الصفة تفعل أولى انحرافات التركيب الدلالي المتمثلة فى شبه الجملة الظرفى: «حطت فوق شعري» و«أفرخت - فى بصرى». وليست شمر السياق كل محمولات «البومة» الدلالية يعلق على انحطاطها بقول (نفس التحفظ) الذات «لست ظلاً، بالتأكيد، لكنها رأيتني فى الظهيرة»، أى واضحاً ومنكشفاً عن كل خراب روحه.. ويأتى دور «الفضلة»:



فإذا ما امتلكت «الذات» أفعالها اتخذت لتشكيل لغتها النسق نفسه متكئة إلى البحر «بحر من نواح» الناتج عن إفراخ البومة والمتدال مع انحطاطها فجيدة لتمتد بالسياق موضوعة لذاتها، على ضوء ما سبق، وجوداً هشاً «قشة» أو هامشياً (مرفوضاً) «معصية»، ويلتزم التخيران على قاعدة الاغتراب فى السطر الأخير: «لا أرض تعرفنى ولا الشمس الكليمة» إن ما سبق جميعه - يمثل الوحدات التشكيلية الكبرى: الوحدات الدلالية التى تتخذ، فى الغالب، السرد تقنية لغوية، ومن ثم كان للتركيب الفعلى المعقد تركيباً دلاليّاً الصدارة فيها، على أن الديوان يتضمن تقنية إسنادية بسيطة للغاية تتوسل بالتركيب الاسمى، إن فى هجاء الواقع وإن فى رثاء الذات، كما فى الأمثلة التالية:

- شأى بارد فى الصمت (الديوان - ص: ٣٠).
- وردة بوار (الديوان - ص: ٣٣).
- طريق على ماء مريب (الديوان - ص: ٣٨).
- مبثراً على الحاقة (الديوان - ص: ٤٥).
- سم شهى (الديوان - ص: ٤٥).
- تلك الخييات زادى (الديوان - ص: ٤٥).
- وليمة للعابر الصفيق (الديوان - ص: ٤٦).
- والعالم ثقيل على ذراعى (الديوان - ص: ٤٦).
- والنشيج سحابة أو بصيرة (الديوان - ص: ٤٧).
- مساء أجنبى ذو لكنة أليفة (الديوان - ص: ٤٨).
- عطشى جرح وعلامة
- عطشى ملهى إلى دم صبح
- قطرة واحدة طريق إلى القيامة
- وكل قتل سلامة (الديوان - ص: ٥٦).
- لقمة أم نقمة (الديوان - ص: ٦٢).
- فرقة الظلام منتصبه لا تنام (الديوان - ص: ٦٣).
- والشوارع شراك أو شباك (الديوان - ص: ٦٤).
- قبر أم برق (الديوان - ص: ٦٥).
- والبربرية محض وعد (الديوان - ص: ٦٦).
- مباحة قلعتى (الديوان - ص: ٦٧).
- غسق، وأشجار خراب مزهرة
- وسماء هراء (الديوان - ص: ٧٩).
- ديب قادم (الديوان - ص: ٩٣).

- وظلى مشنقة أو شرك (الديوان - ص: ١٠٣).
- جيوش من النمل مدججة فى صباح (الديوان - ص: ١٠٤).
- ذاكرة متخمة بالصرخات المتهكة (الديوان - ص: ١٠٤).

إن مثل هذه الإسنادات البسيطة للغاية ووجودها الطباعى القائم على اختراق الفراغ الطباعى لتوالى جملها، يمثل حالة تأسيسية أولية للغة الديوان المتجاوزة للنظامين المتماهين: نظام اللغة من جهة، ونظام الواقع من جهة أخرى. ولا تخرج تلك الإسنادات عن كونها معجمة شعرية للغة والعالم الشعريين، هذه المعجمة التى تعطل الوظيفة النحوية وتطلق، بالتالى، قدرة المفردة دلاليّاً وإذا كانت القاعدة اللغوية تذهب إلى أن

كل جملة تتكون من كلمات، أى من وحدات معجمية، يعهد إليها القيام بوظيفة نحوية محددة.. تستلزم من كل وحدة معجمية القدرة دلاليّاً على الاضطلاع بهذه الوظيفة (٢٣).

فإن «الشعرية»، فى خروجها، العنيف والواعى، على أية منظومة قواعدية، تهدر مثل ذلك التلازم بين القدرة الدلالية والوظيفة النحوية اللتين تحكمان مسألة اختيار وتوزيع الوحدات المعجمية. ومن ثم، وحيث لا مكان لاختراق القاعدة النحوية، يتم اختراق تحديد وظائفها لقدرة المفردة دلاليّاً، فلا يتبقى للنحو - عموماً - غير وجوده باعتباره موقعية فحسب قابلة للاشغال من قبل أية وحدة معجمية. مثل هذه التقنية لا يختص بها الإسناد الاسمى البسيط وإنما يؤدى التركيب الإضافى وشبه الجملة (الجار والمجرور) الدور نفسه، أى تأسيس معجمة شعرية للغة تقطع بينها داخل الديوان وبين اللغة عموماً وتمثيلات الصورى للواقع. وقد سبق، فى كل الأمثلة السابقة، أن تجلّى الدور الفعّال للتركيب الإضافى والتركيب الوصفى وشبه الجملة، باعتباره مركبات فرعية، فى ذلك التأسيس الذى يهدف إلى إخراج المفردة اللغوية عن سابق مواضعاتها تداوليّاً وجماليّاً، لتوجد، بالتالى وجوداً بكرة داخل سياقاتها الشعرية فى الديوان.

بشكل رمزي، ومن ثم إلغاء الخطاب لذاته في عملية الترميز تلك هو صيرورة أخرى لسلطته وأنساقها.

ولم يكن كل ما سبق من تحليلات للتقنيات الطباعية والتشكيلات اللغوية غير إشارة إلى الرعاية الفائقة التي يوليها الديوان لنسقه الرمزي حتى لا يستلبه الخطاب / السلطة القار فيها. إن تحرير «الدال» من أسر تداوليته والوقوف بحسم، وعلى كل المستويات، في مواجهة قدرته على استدعاء مدلوله، كل هذا لم يكن أكثر من علامة - على سبيل التشبيه - على وعي «الشعرية» - عمومًا - بتهديد الخطاب السائد وسلطته لتحقيقاتها، ومن ثم محاولة فصم ما يصل بين لغتها ورموزها ولغته / رموزه من أواصر، وتؤكد نجاحاتها - خصوصًا - على مستوى «التناص» في الديوان، باعتباره موقفًا صراعيًا بين «الذات» و«كتابتها» نفسها، حتى لا تميل إلى سواها، وبالتالي إنتاجها لخطابها الخاص.

وتتنوع «التناصات»، في الديوان، من الخطاب الديني، ويمثل أكثر ظواهرها شيوعًا، إلى الخطاب التاريخي وهو أقل شيوعًا، ثم الخطاب السياسي بوقائعه ومنطوقاته المختلفة. وكالتنوع في التناصات تنوع آليات الاستيعاب من «التوظيف» و«التحويل» و«التعليق» في الخطاب الديني إلى «الترميز» في الخطاب التاريخي، وحتى «السخرية» في الخطاب السياسي.

أولاً: «التوظيف» و«التحويل» و«التعليق» في الخطاب الديني

(يقول) «الشاعر» أو يكتب - للدقة -:

وينهار فضاء

كسرًا أو شظايا مسمومة سامة الملمها زادا وأغرسها في قلبي فتشبه حقول من هجير يسكنه اليوم والعقبان يتقرونتي كلما نعست أو أسنت سنة واحدة فأبكي ضعتي وهواني إلى أن يبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود.

ولا أبين

(ص: ٥٠، ٥١).

إن التناص مع الخطاب القرآني في «إلى أن يبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود» لا يفرضه سياق ولا

إن كلا من «الوصف» و«الإضافة» و«شبه الجملة» تقنيات تشكيلية تقوم بمعجزة شعرية أولى ليس على المستوى الإفرادي فحسب، وإنما تطبع بطابعها بقية المستويات من تركيبية وتصويرية وحتى دلالية، بل إن تلك الخصوصية المعجمية تفرز في النهاية إشكالا جمالياً على مستوى أبعد، أو فوق دلالي، هو المستوى الخطابي. ذلك أن «اللغة» في عمومها، وإن تمتعت بالقابلية لانتهاك مواضعها وحتى قواعدها ونظمها، وبالقدرة على أن تظل «لغة» بالرغم من ذلك، فإنها تتمتع - أيضاً - بذاكرة قوية تضارع تلك القابلية إن لم تفقها؛ فهي لا تفقد شيئاً من تاريخها، مهما تم تجاوزه وانتهاكه، بل تظل قادرة على استدعائه في فضاء هذا الانتهاك والتجاوز استدعاءً فاعلاً في إنتاجيته الدلالية. هنا يتجلى «الوعي» باللغة، وهنا يكون «التناص» حيلة أو تقنية شعرية يخرج تاريخ اللغة (خطاباتها السابقة جميعاً) من غيب فضاء النص، حيث يمارس أفعالا سرية قد تستلب النص ذاته، إلى شهود تشكيله حيث يخضع لرقابته وضبطه؛ ومن نواتج الصراع بين كل من «المتناص» و«المتناص معه» يتشكل نسق فوق دلالي هو «الخطاب» النصي.

الخطاب Discourse - عمومًا - ليس شيئاً، بقدر ما هو كل شيء. فبينما هو، قار متمكن، بل متسلط كذلك، غير أنه غير متعين ولا محدد، إنه بدايات الأشياء ونهاياتها - كذلك - حيث يلغى الخطاب نفسه - كحيلة منه للوجود بشكل خفي - ولا تبقى سوى علاماته ورموزه نستعملها بريئين من أية نوايا خارج استعمالها فتتحرف به إلى حيث لا نقصد، بل ربما إلى حيث لا نعرف، حيث خطابها مرة أخرى، وكأنها دائرة مغلقة تمارس سلطة مطلقة على كل من يستعمل تلك العلامات والرموز.

الخطاب أولية معرفية، ثم هو تبادلية لها سيرورتها ونواتجها، ثم هو - ثالثاً - سلطة رمزية، أي سلطة تلغى ذاتها في نسق رمزي مطروح على الإنتاجات المختلفة ومنها الجمالية باعتباره مجرد معطيات بريئة من أية آثار سلطوية. ومن ثم فإن هذه الرموز تمثل عمليتين مهمتين، الأولى: تلغى السلطة التي أنتجتتها، وتنطوي عليها - ثانياً - ولكن

نفترضه دلالة، وإنما هو اختيار حر إلى درجة بعيدة، وهذه إحدى الصور النموذجية لآلية «التوظيف التناسي»، فحيث تتفنى «الحتمية» يتجلى الإبداع تجلياً كاملاً. وما لا شك فيه أن «الآية القرآنية» بدالاتها التزمينية للصوم داخل سياقها غير مقصودة هنا تماماً، وإنما يتكئ «الشاعر» على الدلالة التمثيلية لظهور الفجر في تمايز الخيطين: الأبيض والأسود، والتي بررت إسناد الفعل «يتبين» إلى «الخيطة»، فيسقط الهدف التمثيلي، ويعامل إسناده بحسب رؤيته «الشعرية» التي تهدر الثنائية: «مجاز - حقيقة»، وترى أن «النحو» لا يتضمن أية قسرية معجمية لتقيمه فاعلاً على محور الاختيار، ومن ثم فمقدرة «الخيطة» مجرد «الخيطة» على أن يتضح ويظهر طبيعته وملامحه في مقابل الذات العاجزة عن الاتضاع: «ولا أبين»، يؤطر الوحدة السردية الساقطة داخل إطار مأساوى لوضعية «الذات» فى الواقع الذى تسرده.

ومن «التحويل» (قول) الشاعر:

غسق، وأشجار خراب مزهرة .
وسماء هراء .
يطاردنى رصاص غامض ،
وعابة من البنادق المشرعة .
لا أريم .
أقول : ادخلونى بسلام آمين .

(الديوان - ص: ٧٩)

ثمة تماس بين الدلالة الشعرية وآليات انبنائها تشكيليًا، وبين الوحدة المتناس معها، خصوصاً فى آلية «التحويل التناسي»، لأن هذه الآلية لا تعمل إلا عبر نقطة/ أو نقاط التماس هذه. ثمة مشترك ما بين وحدة التماس والوحدة المتناس معها يعمل التحويل على دفعها باتجاه إمكان دخول الوحدة الأخيرة عنصراً من عناصر دلالة الأولى، غير أن هذا التحويل لم يبلغ دلالة أصل الوحدة المحولة، وإنما يزيحها إلى فضاء وحدة العمل. وبين الأصل فى الفضاء وتحوله فى التشكيل تقوم مساحة تفاعل تقتنصها إلى نسيجها شبكة العلاقات فى الوحدة المتناصة، وهو ما يتجلى واضحاً فى المثال السابق، فمسافة ما بين «الذات» فيه وهى تخاطب أحريها: «ادخلونى بسلام آمين» وبين الخطاب الدينى -

مشيراً إلى «الجنة» - «ادخلوها بسلام آمين» ترشح دلالة نعيم المخاطبين مشتركاً دلاليًا بينهم، هنا فى المثال وهناك فى الخطاب الدينى، هذه الدلالة التى يقتنصها إليه «المثال» حسب تأسيساته السابقة لكل من الواقع: «غسق وأشجار خراب مزهرة وسماء هراء» والوجود التدميرى الوحيد للآخرين المتمثل فى أدوات هذا الدمار «رصاص - بندق» واستهدافهم «الذات» استهداف المؤمن الجنة عاملاً لها: «يطاردنى»، هنا يمثل التماس التحويلي من «ادخلوها» إلى «ادخلونى» ليس يأساً للذات من نجاحها - فحسب - وإنما كذلك نضح لشهوة الآخرين فى تدميرها أساساً. ومن «التعليق» الذى يدخل على «التحويل» (قول) الشاعر:

أمشى .
فليتنج الجميع عن طريقى ،
أو يخفضوا رؤوسهم إلى الأرض ،
حتى أنسى
لن أخرق الأرض ، ولن أبلغ الجبال
(لست مشغولاً بذلك!)

(الديوان - ص: ١٢)

فى القرآن، الآية:

«ولا تمش فى الأرض مرحاً، إنك لن تخرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولاً» (١٧ - ٣٧).

يبدو المثال السابق متناصاً بكامله مع هذه الآية، وعبر تحويلات عدة يمتلك أكثر من مسافة تناسية للتفاعل، فالنهي القرآنى «ولا تمش فى الأرض مرحاً» يقابله سكوت، من المثال، عن شبه الجملة «فى الأرض»، فالفعل الشعرى «أمشى» ينطوى عليه، وهنا تحويل بالحذف. أما عن حالة هذا المشى المنهى عنه قرآنياً أى «مرحاً» فإنه يدل به بياناً لهذا المرح فيما يشبه الإطناب فيه غير أنه إطناب لا يخص «الذات» وإنما «الآخرين»، ثم يأتى التعليل «حتى أنسى» ملمحاً إلى أوزارهم التى يسكت عنها. وبعد، يتم التصريح بالوحدة القرآنية المتناس معها، فى تعليق، ربما للآخرين، وربما لنا نحن القراء، يضع التعليل مرة أخرى ولكن فى صوغ تداولى يناسبهم/ يناسبنا، (لست مشغولاً بذلك!) وإنما بالنسيان - النسيان مرات عديدة. إن «الشاعر» يهدر اعتراض الصوت الواقعى غير الشعرى على مشيه فى الأرض

مسيراته في الخطابات الأخرى. ولهذا السبب لم تكن السخرية التي توطر داخلها الواقعة التناسية مجرد ناجح دلالي، وإنما تشكيل يمتلك آلية استيعاب، (يقول) الشاعر:

محفوظاً أمضى .
مطل .

وفوق رأسي غيمة من حديد
(لن ينالني - إذن - قصف الطائرات «النشبح» .
ولا مدافع الأسطول ، أو صواريخ «باتريوت»
تهطل المن والسلوى ثلاث مرات يومياً
(الديوان - ص ٢٦ ، ٢٧)

وفي موضع آخر تتضح السخرية نفسها أكثر:

أهذه خاتمة الأرض أم الفاتحة ؟
شجر ذاهل يسير نائماً .
رمال أمة لها لغة ودين ولحي أنيقة .
(لها عواصف الصحراء، أيضاً) .

(الديوان - ص : ٦٨) .

إن التناس، مع الخطاب السياسي، ليس واقعة لغوية - دلالية فحسب، بل فعالية ممتدة تصيب الوحدة المعجمية فضلاً عن تركيبها كذلك، ففي «المثال» الأسبق نجد أن التركيب: «محفوظاً أمضى» جامع على المستوى الدلالي لما يليه حتى يقوم بحذف إحدى عروتي الجملة التالية: «مطل» لدلالة الوحدة المعجمية «محفوظاً» عليه (ما حولي)، وتمثل الجملة الثانية البعد الثاني لوجود «الذات» واقعياً، أي البعد الرأسي، هذا المتمثل في غيمة يقوم «شبه الجملة» باستلابها تماماً من حقلها الخصيب مدخلاً إياها في حقل لا يتكشف إلا مع تفجر مكبوت الذات وهو يتناس مع حدث سياسي - عسكري استطاع بكفاءة خارقة للعادة (اختراق النظام العالمي الجديد لكل العادات) أن يؤسس خريطة مبدعة تماماً لجغرافية «الذات» الشعرية (العربية)، ليس استناداً إلى خصائص هذه الجغرافية أو تاريخية شاغريها، وإنما إلى ميتافيزيقا جديدة (في الأقل علينا) هي قوانين السوق. «غيمة من حديد» هي ذاتها «الطائرات النشبح» ومدافع الأسطول - وصواريخ باتريوت»، كل هذا لا يتمتع بوظيفة أحادية - كما قد يتبادر إلى الذهن، فهي - وفقاً لقوانين السوق - تدمر في مكان ما (العراق مثلاً) وتهطل المن والسلوى ثلاث

مرحاً فيممتلكه ويعلق عليه مفرغاً إياه من معاني الاستكبار التي له في سياقه الأول «القرآني» وموضعاً إياه في دائرة رغبة نسيانهم/ أو نسياننا إذ لا فرق.

ثانياً: الترميز التناسي مع الخطاب التاريخي:

ينقسم حضور «التاريخي» في النص إلى نوعين، أحدهما حضور أسماء الأعلام، وثانيهما حضور الصوت التاريخي، ومن الأول (قول) الشاعر:

لم أعثر - في جيبى المثقوب - إلا على أنشودة وطنية
في مديح الحجاج الثقفي .

(الديوان - ص : ٨٢)

ولا يغيب «السياسي» في التناس مع التاريخي، فهذا التعليق للأنشودة الوطنية، التي تظل عالقة بالجيب (الصدر) ولو كان مثقوباً (بالرصا ص أو القوانين)، بمديح «الحجاج الثقفي» ينقل هذا الأخير إلى رمز مؤسسي له حضوره الراهن والمستقبلي، له ديمومته في مواجهة «الذات»، كل ذات.

ومن الثاني:

أحشد ما مر في جراب أجرجره حتى إذا
أدركني الملل أشعلت فيه الكبريت وقلت لنفسى
البحر في الوراء والعدو في الامام

(الديوان - ص : ٥١)

إن مقولة الفاتح طارق بن زياد: «البحر وراءكم والعدو أمامكم» تخرج عن أهدافها، وتسقط عنها مناسبتها، وتظل في ألفاظها رمزاً دالاً على مأزقية اللحظة التي تخياها «الذات» وقد أحرقت تاريخها (هل كان التاريخ بالنسبة لها احتمال نجاة؟.. ربما)، ووقفت بين التهلكتين «حالة آنية» (الديوان - ص : ٥١) .

ثالثاً: السخرية التناسية في الخطاب السياسي:

ربما كان التناس مع الخطاب السياسي المركز الذي منه (من رؤيته) تتنوع التناسات الأخرى داخل إطار موحد من اغتراب «الذات»، فالحدث السياسي ومنطوقه هو الحافز الآني للذات لتتخذ موقفها، لا منه فحسب، وإنما من

مرات (وجبات) يومياً، فى مكان آخر «فوق رأسى». كأن وظائفها مشروطة بموقف الآخر (موضعه) منها، كافرورها للعقاب ومؤمنوها للشواب، هذا الشواب الذى يفتتح دلالة «المثال» التالى حيث تدخل «عواصف الصحراء» معادلاً قوياً للغة والدين والهيئة وكأنها القومية البديلة... .. أية سخرية!!!

يتضح، على ضوء التناس مع السياسى، وأكثر تحديداً: على ضوء التناسين السابقين، لماذا يدخل الخطابين الدينى والتاريخى مجال تناس الشعرى معهما. إن «الدين» و«التاريخ» ثوابت الشخصية القومية، وحين تتحول إلى متغيرات، لأسباب معروفة وأخرى مجهولة بالقدر نفسه، يكون التناس معهما أبعد أثراً فى استكناه وضعية الذات الراهنة.

تبقى أخيراً ظاهرة تناسية لم تتم الإشارة إليها هي: التناس مع الخطاب الجمالى (الشعرى) باقتناص (اقتباس) بعض منطوقاته أو أسماء أعلامه، وهذا وذلك يتم على أساس وعى «الذات» وعياً انتقائياً بالدور الذى يمكن أن تلعبه وهى تدخل فى عملية تذاوت - على المستوى الجمالى - مع شخصيات إنتاجه، وجميعها كانت شخصيات متمردة أو هامشية فى مجتمعها: الحطيئة، بشار، أبو نواس المتنبي، رامبو، مايا كوفسكى، ريتسوس...

إن «التناس»، فى ديوان (هكذا قلت للهاوية)، وتنوع ظاهراته وآليات استيعابه، كل هذا، يؤشر إلى تأسيس «العمل» لجمالياته ارتكازاً إلى «نفى نفيها»، بهدف استبعاد خطاب السلطة (الخطاب الكلى الجامع)، وقمعه عن الفعل، بإدخال خطاباته الفرعية ضمن تشكيل «النص الشعرى» ولكن، فى الوقت نفسه، خاضعاً لتوجيه هذا التشكيل ورقابة إنتاجيته الدلالية.

والتناس، فى (هكذا قلت للهاوية) رفض يتجذر جمالياً بتعرية الخطاب النقيض، لا عن منطوقه، ولكن - كذلك - عن إيديولوجيته واستراتيجيات تحقيقها، فتسقط الأقنعة الرمزية جميعاً ويتجلى وجه السلطة بقسماته الفسيفسائية الشوها.

والتناس - أخيراً - فى الديوان مساحة لاستعلان «الذات» المقموعة والمهدرة، الذات / الضحية؛ فتفكيك بنية الخطابات المتناس معها والانتقاء منها يعمل، من جهة أخرى، على بناء الضحية التاريخية لامتلاك تلك الخطابات بنية / سلطة منغلقة على ذاتها وأقنعة / رموزاً تمتلك أنساقها قدرة فائقة على اقتناص ما سواها واحتوائه وتحويله، ومعيدة - فيما بعد - لهذه الأنساق انتظامها الذاتى، مزيفة أى وجود لكل ما سواها وكأنها مطلق من المطلق.

عبر «التناس» - إذن - تتجلى «الذات» / الضحية وتستعلن مأساتها، ويتضح بعد آخر من أبعاد جماليات ديوان (هكذا قلت للهاوية) هو: بعد الخبرة الحسية التى تجسد وعى تلك الذات بوضعيتها داخل النص / خارجها، فغياب المطلق من مساحة وعى الذات بذاتها وبواقعها جمالياً يفترض حضور النسبى، وتعبير أدق: حضور الإنسانى، ليس قيماً ومثلاً، ولكن حضوراً جسدياً، باعتبار الجسد هذا السطح المصقول للغاية من الحواس والأعصاب والخلايا الذى عليه تقوم العلاقات الأولية، وفى الوقت نفسه الجوهرية للذات بواقعها.

على ضوء ما سبق يمكننا تفسير مفارقة حضور «الذات» «أنا» فاعلة ومنفصلة فى التشكيل اللغوى وما تفترضه «الكتابة» من غيابها عن «الفعل» فيها أو «الانفعال» بها، ذلك أن الكتابة لغة شيعية بكل ما تعنيه الكلمة.

ليس ثمة تناقض ما، فإن وصف ظاهرة ما وصفاً بانياً لماهيتها ليس حصرياً إطلاقاً إنما أغلبى، وانشغال الديوان فى معظمه بتأسيس جمالياته ضمن الإنتاجية الحرة المسماة كتابة لا يمنع أن تمتلك أشياء هذه الكتابة - بما فيها «الذات» - أصواتها، دون أن يחדش ذلك من وجودها الكتابى.

أخيراً، فربما لم يترشح عن إبداع الحداثة الشعرية - إلا قليلاً - مثل هذا الوعى الفادح الدلالة بمأزقية حداثة «الذات» فى بنية مجتمعية متخلفة تمتلك سيورتها - فقط - بفضل آليات متكاملة للقمع، قمع الروح والعقل، فضلاً عن قمع الجسد.

الهوامش:

- ١ - رفعت سلام ، هكذا قلت للهة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ .
- ٢ - رولان بارت ، درس السيميولوجيا . ت: عبد السلام بنعيد العالي ، توبقال ، الدار البيضاء ، ط ٣: ١٩٩٣ ، ص ١٢ .
- ٣ - ن. م ، ص ١٤ .
- ٤ - جاك ديريدا ، الكتابة والاختلاف . ت: كاظم جهاد ، توبقال ، الدار البيضاء ، ط ١: ١٩٨٨ ، ص ١٠٧ .
- ٥ - ف. دى. سوسير ، علم اللغة العام . ت: دريويل يوسف عزيز ، بيت الموصل ، الموصل ، ط ٢: ١٩٨٨ ، ص ٤٨ .
- ٦ - تيرى إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب . ت: أحمد حسان ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٩١ ، ص ١٧١ .
- ٧ - تراجع: فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند ر. چاكوبسون ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط ١: ١٩٩٣ ، ص ١٧٧ .
- ٨ - تراجع جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ت: محمد الولي ومحمد العمري ، توبقال ، الدار البيضاء ، ط ١: ١٩٨٦ ، ص ١٩٦ .
- ٩ - سامي أدهم ، فلسفة اللغة . المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط ١: ١٩٩٣ ، ص ١٥٣ .
- ١٠ - جون كوهين ، م. س ، ص ١٦٩ .
- ١١ - معجم الفيزيقا الحديثة . مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، الجزء الأول ، ص ١٤٧ .
- ١٢ - خوسيه ماريا ، نظرية اللغة الأدبية . ت: حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د. ت ، ص ٢٢٢ .
- ١٣ - ن. م ، ص ٢٢٥ .
- ١٤ - والتر ج. لوغ ، الشفاهية والكتابة . ت: حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة ، الكويت ، فبراير ١٩٩٤ ، ص ٢٢٢ .
- ١٥ - محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب . دار التنوير ، بيروت ، ط ٢: ١٩٨٥ ، ص ١٠٦ .
- ١٦ - Gerard Lapacherie - The Poetic Page - ALIF - The American University in Cairo - Cairo , 1982, p. 60
- ١٧ - خوسيه ماريا . م. ش ، ص ٦٥ .
- ١٨ - روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة . ت: محمود الريمي ، مكتبة الشهاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٦٥ .
- ١٩ - آدم شاف ، اللغة والواقع ، ضمن كتاب: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ، مجموعة مؤلفين ، ت: عبد القادر قنبي ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ ، ص ٣٥ .
- ٢٠ - ن. م ، ص ٣٩ .
- ٢١ - جون كوهين ، م. س ، ص ١٠٣ .
- ٢٢ - تيرى إيجلتون ، م. س ، ص ٢٠٣ .
- ٢٣ - جون كوهين ، م. س ، ص ١٠٥ .



طه حسين

تفكيك مبدأ المقايسة

عبدالله إبراهيم*

- ١ -

ظهر طه حسين في نهاية الربع الأول من القرن العشرين وكأنه سهم انتزع عذرية الخمول التي يحتفى بها الفكر العربى، ومنذ ذلك الوقت تفجرت حوله مواقف متباينة، أفضت إلى ظهور «قراءات» متضادة لفكره ورؤيته ودوره فى الثقافة العربية الحديثة. وانتظم حوله مع الزمن ضربان من القراءة، قراءة أولى اعتبرته مهدداً لمنظومة القيم الدينية والفكرية والأدبية الموروثة، وقرأته ضمن سياق ثقافى له مقولاته المستقرة الثابتة التي احتجبت وراء تصورات دينية وفكرية محددة، لم تكن قادرة على تجديد ذاتها طبقاً لمقتضيات التحديث العام الذى شهدته العصر^(١). وقراءة ثانية مضادة تماماً أدرجت طه حسين ضمن مشروع التحديث، واعتبرته ممثلاً لحركة التنوير فى الثقافة العربية، وقرأته فى

ضوء المقولات التي شاعت فى أوروبا إبان القرنين الثامن والتاسع عشر، وهى الحقبة التي عرفت بعصر التنوير، باعتباره ثمرة صراع الفكر العقلى والتجريبى ضد الكنيسة منذ بداية عصر النهضة. وجرت مقايسة بين طه حسين من جهة ومفكرى عصر التنوير من جهة ثانية، فاعتبر مشروعه الفكرى «قمة عصر التنوير فى عالمنا العربى المعاصر»^(٢)، وأنه ثورة «تنويرية»^(٣)، أو أنه «ذو طبيعة تنويرية»^(٤)، كما وصف بأنه مشروع تنويرى جذرى وشامل يتضمن عناصر عقلانية تنويرية كونه نقل النظرة إلى التراث من الحيز اللاهوتى الذى يقدس الماضى ويسمو به عن النقد إلى الحيز التاريخى الذى يرى الماضى صيرورة موضوعية ينبغى أن تخضع لمناهج التحليل والنقد، وأنه واجه التزمى الدينى مواجهة جذرية لم تخف حدثها على مر الأيام، وأنه آمن بوحدة الثقافة الإنسانية، وجمع بين الفكر والممارسة فى وحدة مدهشة، وأخيراً أدرك العلاقة العضوية بين حلمه التنويرى وبين الأرضية السياسية

* باحث عراقى، كلية الآداب - وزارة ليبيا.

والاجتماعية، فلا تقدم دون عقلانية، ولا عقلانية دون العلم وتجديد العقل^(٥). وعلى هذا عُدَّ «رمزاً ساطعاً» من رموز التنوير^(٦).

تظهر «قراءات» طه حسين، وكأنها ملتبسة مع ذاتها، أكثر مما هي معنية بموضوعها، ومع أن خطاب طه حسين نفسه لا يخلو من تموج وإيحاءات، ومسيرته الفكرية لم تستقم متصاعدة في خط متدرج، إنما شهدت التواءات وانكسارات، فإن تلك القراءات لها أزماتها وأنكالاتها الخاصة، ذلك أن كلا منها أنتجت طه حسين طبقاً لمقاييسها، فركبت له ولمشروعه الفكرى والنقدى صورة معينة توافق «المرجعيات» التى تصدر عنها. ففي القراءة الأولى، وهى الأسبق زمناً، ركبت له صورة المارق الهدام الذى لا يتورع عن العبث بمقدسات الذاكرة الجماعية «للأمة» والذى طال شكّه كل شئ، وفي القراءة الثانية ظهرت صورته على أنه فى طبيعة النخبة الحيوية والفاعلة والمستنيرة التى تريد أن تدفع «الأمة» إلى ميدان الفعل العقلى الحدائى، وتقطع الصلة مع كهوف الظلام وغياب الوعى. ويتأتى الالتباس الخاص بهاتين القراءتين من أنهما تتقصّدان عسفاً إدراج طه حسين فى سياق يوافق مقاصدهما، أكثر مما يعنى بطله حسين نفسه. فالانقسام على الذات، واستبداد ثقافة التطابق مع النفس من جانب، والتطابق مع ثقافة الغرب من جانب آخر، دفع إلى الأمام بطله حسين، ليكون هادماً وبانياً فى الوقت نفسه. ومع أن فعل الهدم يقترن غالباً بفعل البناء، وفعل البناء يقترن هو الآخر بفعل الهدم فى الممارسة الثقافية المسؤولة، فإن ظهور طه حسين، مرة على أنه يهدم كل شئ ولا يبنى شيئاً، ومرة على أنه يبنى من لا شئ، هذا الظهور الذى يعبر عن طبيعة الازدواج فى قراءاته، إنما يتصل أساساً بالانقسام الشديد فى الوعى الذى يبلغ به الأمر أن ينتج النقائص فى آن، أصبح طه حسين فى كل قراءة شيئاً ونقيضه، ومن ورائه، تصطرع رؤى لها مرجعيات متعارضة، ففي مراهاها يظهر طه حسين متناقضاً، ذلك أن كلاً منها يستثمره للبرهنة على فرضية، وأثبات قضية، والدفاع عن مفهوم معين. وليس أفضل من هذه القراءات وسيلة لاستكشاف، ليس صورة طه حسين نفسه، إنما طبيعة الإكراهات التى تمارسها القراءة الإسقاطية

وهى تسعى إلى تحرير أهداف، أو الذود عنها، من خلال إعادة إنتاج لموضوعاتها، توافق فيها الأفق العام لمقاصدها.

استأثر «حكم القيمة» بمكانة الصدارة المطلقة فى معظم القراءات التى اختصت بطله حسين؛ بوصفه ناقدًا ومفكراً. والواقع، فإن الانقسام حوله مبعثه فى الأساس استناد القراءات الى أحكام قيمية بصدده، أحكام تستمد «مشروعيتها» النقدية من أنها تلعب على نوع من مسار التلقى الخاص بالأفق الذى يترتب فيه عمل طه حسين، فمرة تكثف حضوره وصورته ودوره، ومرة تقصيه وتستبعده، وفى كل مرة تسقط عليه فائضاً من مقاصدها، فتكثيف حضوره يستدعى أن تعاد قراءاته فى ضوء إنجازات العقلانية وعصر التنوير، واصطناع سياق يغذيه بكل أسباب القوة ليمارس فعله على غرار أقطاب التنوير الغربى، وإقصاؤه واستبعاده يستوجب أن يكره على أن يوضع ضمن مسار يرفضه بالأساس، مسار يشيع أولاً بمجموعة من المفاهيم المقدسة، فيظهر طه حسين وهو يعمل على تقويضها وهدمها. ومع أنه ليس ثمة قراءة بريئة بإطلاق، فإن المبالغة فى إسقاط المقاصد والأهداف فيما يخص قراءات طه حسين تبدو، أول وهلة، كأنها صممت لغاية المبالغة. بيد أن الأمر يفهم إذا عرفنا أنها تعبر عن ازدواج خطير فى ثقافتنا الحديثة، ازدواج يتجاوز «الاختلاف»، لأنه لا يقرب به ولا يؤمن بالتنوع، ويسعى إلى «المطابقة» بكل دلالاتها، فطه حسين يكثف حضوره ليتطابق الآخر وثقافته، وهو فى الوقت نفسه يقصى ويستبعد لأنه يجرح الذات المعتصمة بنفسها، والمتطابقة مع منظومة شديدة التماسك من التصورات الموروثة. فى المرة الأولى تريد «قراءة» طه حسين أن تدافع عن نفسها من خلاله، وفى المرة الثانية تريد القراءة الأخرى أيضاً الدفاع عن نفسها من خلال الهجوم عليه. وخطاب طه حسين يجهز تلك «القراءات» ببعض مقاصدها. ولكن كثيراً منها يجد حضوره بسبب الاضطرابات العميقة التى تمرر بها الثقافة العربية الحديثة.

-٢-

لا ينطلق طه حسين فى تصوره ثنائية الشرق والغرب من اعتبار جغرافى، إنما من اعتبار ثقافى، فثمة مجالان ثقافيان، أحدهما «الشرق البعيد» ويقصد به الهند والصين واليابان،

والآخر «الغرب» الأوروبي، وبينهما، حسب طه حسين، «الشرق القريب»، وهو مصطلح مهجّن يأخذ اسمه من المجال الأول ومضمونه من المجال الثاني، هذا الشرق المهجّن هو ما يصطلح عليه الآن جغرافياً بـ«الشرق الأوسط» الذي يعتبره طه حسين امتداداً طبيعياً لمجال الغرب من ناحية ثقافية منذ الرومان. والواقع فإنّ هذا التصور قد أشاعته الثقافة الغربية المتمركزة على ذاتها، التي أعلنت من مفهوم الغرب على أنه مكون ثقافي لا يتمثل ابداً لشروط الجغرافيا، ووجد له تعبيراً في ثقافة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في أوروبا. وفكرة الفصل بين الشرق والغرب استناداً إلى تباين منظومات القيم الأخلاقية والعقلية والفكرية، نجد لها حضوراً فاعلاً في فلسفة الروح عند هيجل، وتجلت بأفضل أشكالها في مفهومه للتاريخ الإنساني، إلى ذلك، فإنّ هيجل نفسه قد مايز بين الشرق «البعيد» والشرق «القريب»، وألحق الثاني رمزياً بالغرب. وهو تصور شاع في الفكر الغربي الحديث والأدبيات الاستشراقية، ودخل مكوناً «أساسياً» في وعي كثير من «رواد التجديد» في الثقافة العربية الحديثة، بوصفه «حقيقة ثقافية» ثابتة، و«موضوع الغرب»، بكل أشكاله الثقافية والسياسية والاقتصادية، لم يثر عند أولئك الرواد بالطريقة التي يثار بها الآن، ولم يكن ثمة انفصال إجرائي يضعه أولئك بينهم وبين «الآخر الغربي»، يمكنهم في الأقل من إجراء حوار نقدي معه، إذ إنّ الفروض الأولية للتفكير الصحيح كانت مستمدة من الثقافة الغربية نفسها، وسؤال النقد بمعناه الشامل لم يكن مثاراً، على العكس كانت الدعوة للتوحد مع الغرب، عند أولئك الرواد - وفي طبيعتهم لطفي السيد وسلامة موسى وطه حسين - تعبّر ضمناً عن إيمان مطلق بأن أسلوب التقدم الغربي هو الأسلوب الوحيد في الرقي والتطور، وأن تجربة الغرب يجب أن تحتذى باعتبارها تجربة كونية، ولم يلتفت للشروط التاريخية، وجرى تجاوز للأنساق الثقافية، واحتزلت العلاقة بين «الشرق القريب» و«الغرب» إلى عملية تجريدية ذهنية، وبما أن الغرب، قد أفلح في تحقيق تقدم مشهود لا خلاف حوله من ناحية علمية وصناعية وكل مايتصل بهما، وذلك بعد أن تخلص من عبء التدخل الكنسي في مسار الحياة الاجتماعية، فالواجب بقية تضي محاكاته في تجربته،

دون الاهتمام بالشروط المباشرة التي احتضنت تلك التجربة. لقد تم تجريد الغرب من بعده التاريخي المباشر، وهو بالضبط ماحققته المركزية الغربية، وتبعاً للكيفيات التي أنتج بها الغرب بدفع من تلك المركزية فهمه الرواد العرب - الذين وجدوا أن «التجديد» و«التحديث» إنما هما ضرورة تفرضها أولاً علاقة الشرق القريب المخصوصة بالغرب، وتقتضيها ثانياً حالة التخلف التي يغطس فيها ذلك الشرق. كان هذا الشرق عالماً خاملاً، وهو بأمس الحاجة لأن تخرقه حيوية الغرب، لتوقظه من سباته، وتدرجه مرة أخرى في سياق الثقافة الغربية التي وجدت لها مكاناً «طبيعياً» منذ الإسكندر المقدوني. ودعماً لهذا التصور يحاول طه حسين في (مستقبل الثقافة في مصر) أن يبرهن على أن العلاقة الوثيقة بين «العقل المصري» و«العقل اليوناني» وعلى «شدة اتصال مصر باليونان في القديم» وعلى «تشابه الإسلام والمسيحية في علاقتهما بالفلسفة» وعلى أن «العقل الإسلامي كالعقل الأوروبي» وعلى التماثل في طرز الحياة المصرية والأوروبية، بحيث يكرس دعوته لقضية مهمة وأساسية، وهي «أن نمحو من قلوب المصريين أفراداً وجماعات هذا الوهم الأثم الشنيع الذي يصور لهم أنهم خلقوا من طينة غير طينة الأوروبي، وفطروا على أمزجة غير الأمزجة الأوروبية، ومنحوا عقولاً غير العقول الأوروبية» (٧). وعلى هذا، فإنه ينبغي أن «تعلم كما يتعلم الأوروبي، ونشعر كما يشعر الأوروبي، لنحكم كما يحكم الأوروبي ثم لنعمل كما يعمل الأوروبي، ونصرف الحياة كما يصرفها». وعلة ذلك أن مصر كانت «دائماً جزءاً من أوروبا في كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها»، وإيمانه، بأن ثقافة الشرق القريب جزء لا يتجزأ من حضارة الغرب، منذ أصولها الإغريقية إلى العصر الحديث، تجعله يتبنى مبدأ «المقايضة» ليثبت أنّ الثقافة العربية الإسلامية استمدت مبادئها الفكرية والدينية والسياسية من تلك الحضارة، فاستناداً إلى الشاعر الفرنسي بول فاليري، فإنّ «العقل الأوروبي» يرد إلى عناصر ثلاثة: حضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وحضارة الرومان وما فيها من سياسة وفقه، والمسيحية وما فيها من دعوة إلى الخير وحث على الإحسان. وعلى هذا، فإنّ الحضارة الأوروبية الحديثة

إنني أعتقد أنه يكاد يكون مؤكداً أن الترك العثمانيين لو لم يوقفوا سير الحركة العقلية في مصر مدة طويلة لكان الذهن المصري من تلقاء نفسه ملائماً للأذهان الأوروبية في الأعصر الحديثة - ولاستطاع أن ينال - بل أن يقدم - قسطه من الرقي العام للحضارة. لكن سيادة الترك كانت عقبة كؤوداً في سبيل ذلك التقدم. فنامت مصر بينما خطت أوروبا خطوات كبيرة. ولم تستيقظ إلا بتأثير الحملة البونابارتية المباركة، فنهضت واحتكت بالأوروبيين الذين غدوا أساتذتها، وإنني أعتقد بمنتهاى اليقين أن تأثير أوروبا، وفي مقدمتها فرنسا، سيعيد إلى الذهن المصري كل قوته وخصبه الماضيين^(٩).

تقوم المماثلة في فكر طه حسين على نوع من «القراءة» لتاريخ الغرب الذي يراه خطأ متصلاً صاعداً يبدأ من اليونان فالرومان فالعصر الوسيط وصولاً إلى العصر الحديث. وبما أن مصر والشرق القريب متصلان بذلك التاريخ، فينبغي قراءتهما في ضوءه أولاً، ودمجهما فيه ثانياً. فالغرب والشرق القريب ينتميان إلى أصل خالد انبثق فجأة في الجزر اليونانية منذ القرن السادس قبل الميلاد، وأمكن للإسكندر أن ينشر شذرات من ذلك الأصل في الشرق القريب. وبذلك فالأصل واحد، وإذا كانت «صروف الدهر» قد فرقت بين فروع ذلك الأصل، فقد آن الأوان لإعادة الوحدة بينهما. هذه القراءة ستعيد إنتاج وقائع التاريخ طبقاً لمقاصدها. فالفتح الروماني للشرق، ليس غايته أبداً السيطرة على الشرق، إنما غايته «مزج الشعوب» وإزالة الفروق الجنسية بين الناس واستخلاص «شعب واحد». والإسكندر ليس فاتحاً للأرض، إنما هو «فاتح للعقل»، ولم يكن أبداً «صاحب حرب وقهر وغلب» إنما هو «صاحب مودة ومحبة، وإخاء وتسوية بين الناس» وبما أن أوروبا قد أدركت ماضيها، وفهمت أصولها الإغريقية - الرومانية - وتمثلت كل شيء في تاريخها القديم، فخطت في سلم التقدم، فإن مجاراتها، بالكشف عن الأصل ذاته في ثقافتنا هو الوسيلة لمجاراتها.

شديدة الصلة بمصادرها الإغريقية والرومانية والمسيحية. وهنا يتدخل طه حسين قائلاً: لو أردنا أن نحلل العقل الإسلامى في مصر والشرق القريب، أفترأه ينحل إلى شيء آخر غير هذه العناصر التي انتهى إليها تحليل بول، فاليرى؟

ويستطرد بعد ذلك ليبرهن على المماثلة بين الاثنين:

خذ نتائج العقل الإسلامى كلها، فستراها تنحل إلى هذه الآثار الأدبية والفلسفية والفنية، التي مهما تكن مشخصاتها فهي متصلة بحضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وإلى هذه السياسة والفقه اللذين هما يكن أمرهما، فهما متصلان أشد الاتصال بما كان للرومان من سياسة وفقه، وإلى هذا الدين الإسلامى الكريم، وما يدعو إليه من خير، ويحث عليه من إحسان، ومهما يقل القائلون، فلن يستطيعوا أن ينكروا أن الإسلام قد جاء متحملاً ومصدقاً للتوراة والإنجيل.

وعلى هذا، تظهر النتيجة الآتية، وهى أنه «مهما نبحت» ومهما نستقص، فلن نجد ما يحملنا على أن نقبل أن بين العقل الأوروبي والعقل المصرى فرقاً جوهرياً. فإذا كانت هذه هى النتيجة، فليس أمامنا إلا أن نتصل بأوروبا «حتى نصبح جزءاً منها لفظاً ومعنى وحقيقة وشكلاً». وليس لنا أن نمتلك مقومات الحياة بدون ذلك الاندماج الكلى، بحيث «نشعر الأوروبى بأننا نرى الأشياء كما يراها، ونقوم الأشياء كما يقومها، ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها»^(٨).

إن المماثلة بين «أوروبا» و«مصر» متجذرة في وعى طه حسين، وما حصل أن مصر تخلفت عن نظيرتها، لأسباب خارجة عن إرادتها، ولأسباب خارجة عن إرادتها أيضاً أمكن إعادتها إلى الفضاء ذاته الذى يجمعها بأوروبا. فى المرة الأولى تدخل العامل «العثمانى» ليفصل بينهما، وفى الثانية تدخلت «الحملة الفرنسية المباركة» لتوصل ما انقطع. وهو يؤكد هذا فى خاتمة أطروحته عن «فلسفة ابن خلدون الاجتماعية» التى أنجزها فى فرنسا عام ١٩١٧ فيقول:

بوصفه «قائد فكر، قبل كل شيء، وبعد كل شيء وفوق كل شيء»، وإليك تفصيل هذا الحكم:

عد إلى الفلسفة اليونانية التي ازدهرت في القرنين الخامس والرابع قبل المسيح، التي انتهت بإفساد النظم السياسية اليونانية، ولم توفق لإيجاد نظم جديدة تخلفها، عد إلى هذه الفلسفة تجدها كانت تطمح، قبل كل شيء وبدون أن تشعر، إلى توحيد العقل الإنساني والأخذ بنظام واحد في التصور والتفكير والحكم. ولم يكن بد إذا انتصرت هذه الفلسفة من أن تتقارب الشعوب وتتعاون على توحيد الحضارة وترقيتها. وعلى إيجاد نوع إنساني متحد الغاية متشابه الوسائل في مساعيه، ولكن ما السبيل إلى انتصار هذه الفلسفة؟ ما الوسيلة إلى تحقيق غايتها هذه؟ أما الدعوة والنشر فما كان من شأنهما أن يضمنا هذا النصر، ولا أن يحققا هذه الغاية، فكيف تتصور انتشار فلاسفة اليونان في البلاد الشرقية، وإذاعة فلسفتهم في هذه البلاد، إذا لم يمهّد لذلك بإزالة الفروق السياسية والاجتماعية والاقتصادية بين اليونان وغيرهم من الشعوب! فهم الإسكندر هذا وجدّ فيه، فوفق له:

أخضع العالم القديم المتحضّر كله لسلطان واحد، وأزال بين شعوبه الفروق... وأتاح للأدب اليونانية والفلسفة اليونانية أن تتغلغلا في أعماق الشرق، وتؤثرا في نفوس الشرقيين، وتصبغاها بالصبغة اليونانية التي كانت قد أعدت من قبل لتكون صبغة عامة خالدة للعقل الإنساني كله. بل لم يكتف الإسكندر بإزالة هذه الفسوق السياسية وإخضاع العالم القديم كله لسلطان واحد، وإنما طمع في شيء آخر أبعد مدى وأعسر تناولا، طمع في إزالة الفروق الجنسية بين الناس، ولم يكتف بخلط الشعوب بعضها ببعض، بل أراد أن يمزجها ويستخلص منها شعباً واحداً، انظر إليه حين استقر بابل، وقد أخذ في هذا

في كتابه (قادة الفكر) يلح كثيراً على ضرورة الأخذ بالتصور القائل بالمماثلة بين الشرق القريب وأوروبا، منطلقاً من قراءة امثالية لكل ما شاع في المناهج التاريخية التي تقوم على أساس أن تاريخ الغرب عبارة عن وحدة متماسكة ومطرودة من الأحداث، وبأنه - ومعه التاريخ الإنساني - محكوم بغائية تقوده إلى نهاية محددة. والمطابقة بين الشرطين التاريخيين للغرب والشرق القريب مهمة بالنسبة إلى طه حسين، وهو يعبر عن ذلك قائلاً: إن الأوروبيين اتخذوا القاعدة الآتية في حياتهم:

وهي أن ليس إلى فهم الحياة الحديثة على اختلاف وجوهها من سبيل إلا إذا فهمت مصادرها الأولى، ومصادرها الأولى هي الحياة اليونانية من جهة والرومانية من جهة أخرى، أو قل هي الحياة اليونانية، لأن حياة الرومان كانت في أكثر وجوهها متأثرة بالحياة اليونانية.

وتفرد هذه المقدمة إلى ما يلي: «إذا كنا قد أخذنا في هذا العصر الحديث نسلك سبيل الأوروبيين، لا في حياتنا العقلية وحدها، بل في حياتنا العملية على اختلاف فروعها أيضاً، فليس لنا بد من أن نسلك سبيل الأوروبيين في هذه الحياة التي استعمرناها. أقول: إننا أخذنا في هذا العصر الحديث نسلك السبيل الأوروبية في جميع فروع الحياة، ونعدل عن حياتنا القديمة عدولاً يوشك أن يكون تاماً...» ما أحسب أننا نكتفي من هذه الحياة بتقليد القردة، وإنما أعلم أننا نريد أن نتخذها حياة لنا عن فهم وبصيرة، وإذن فلنفهمها قبل كل شيء، ولنتبين إذا كان الأمر كذلك - كيف كانت حالة الفكر في تلك العصور اليونانية الخصبية^(١٠).

ويتضح هنا، أنه يريد تقرير الأمر الآتي وهو: بما أن مصادرها الثقافية نحن والغرب واحدة، وهي «الحياة اليونانية»، فليس أمامنا نحن ألا تمثل تلك الحياة أيضاً. وهذا الفهم الذي يختزل «الحياة اليونانية» إلى فعالية عقلية خالدة مجردة عن التاريخ، يجعله لا يرى في تلك الحياة إلا ما يرغب به هو، إلى درجة يصبح فيه أحد أكثر الأحداث خلافية، وهو فتح الإسكندر للشرق، ممارسة عقلية شفاف لا نظير لها. فالإسكندر، بطل الفتح الروماني يظهر في خطاب طه حسين

المزج بالفعل، فبدأ يزواج بين اليونانيين والمقدونيين من جهة والفرس من جهة أخرى، حتى لقد أحدث في يوم واحد عشرة آلاف من هذه المزاجية، وأنفق في تشجيع هذه الحركة أموالاً ضخمة، وجعل نفسه وزعماء جيشه قدوة لعامة الجيش، بل لم يكتف بهذا، إنما أزمع إحداث حركة عامة، وأراد أن ينقل طبقات ضخمة من الفرس إلى البلقان، وطبقات ضخمة من البلقان إلى الفرس، ولا يريد بذلك كله إلا مزج الشعوب، وإزالة ما بينها من الفروق الجنسية، ولكن الموت عاجله قبل أن يبدأ في هذه التجربة التي لو تمت لغيرت وجه الأرض، ولحولت سير التاريخ.

ويضيف طه حسين:

إن الإسكندر لم يكن يريد بالفتح أن يفتح الأرض وحدها، إنما كان يريد أن يفتح معها العقل، بل قل: إنه إنما كان يفتح الأرض تمهيداً لهذا الفتح العقلي، بل لا تستعمل كلمة الفتح، فلم يكن الإسكندر فاتحاً بالمعنى الذي فهمته الأجيال المختلفة، لم يكن صاحب حرب وقهر وغلب، وإنما كان صاحب مودة ومحبة وإخاء وتسوية بين الناس^(١١).

لقد حرصنا على تثبيت هذا النص بكامله هنا، لأنه يكشف عن طبيعة قراءة طه حسين للماضي الذي اعتبره الغرب أصلاً من أصوله. فهو يقصّي أحداثاً جوهرية، ويستبعد نتائج محققة، ويستبدلها باصطناع تاريخ شفاف، كأن وقائمه تمت في الأثير. وهو في الوقت نفسه يسكت عما هو أساسي، ويتحدث عما هو هامشي، ويخلق على مسار التاريخ بعداً لا يأخذ في الاعتبار محركاته ومحدداته وموجهاته، وكل ذلك ليصوغ رسالة أخلاقية خالدة كان الغرب ومازال ينهض بها، حسب تصور طه حسين، وبني وحدة العالم في فضاء عقلاني يقود إلى تقدم وتطور دائمين، إن الغرب ذو طابع كوني برسائله الأخلاقية منذ الإسكندر فلم لا يكون الآن كذلك! إنه بحسب هذا التصور يمضي بمشروع الإسكندر،

ليس هذه المرة في الشرق، إنما في العالم بأجمعه، يحطم الكيانات السياسية، ويهدم التشكيلات الاجتماعية، ويقوّض الأنساق الثقافية، لأن وجود تلك الكيانات والتشكيلات والأنساق يحول دون حضور الفكر الغربي الخالد الذي يستمد شرعيته من اليونان. فالغرب ذو مشروع إنساني شامل منذ البداية. هذه باختصار، شديد هي رسالة «الرجل الأبيض». إنه، رافعاً شعار الكونية، يستأثر بكل شيء، إن طه حسين، لم يقل أبداً إن تلك الفلسفة اليونانية الساعية إلى «توحيد العقل الإنساني» إنما استقرت على هيئة مفاهيم مجردة يتداولها صفوة من اليونانيين أنفسهم، بمعزل عن الحركة الشاملة للحياة، وهي في نهاية المطاف لم تعالج إلا هموماً ذهنية غاية في التجريد، ولم يقل إن عملية المزج بين الشعوب التي أشار إليها، إنما هي اغتصاب شامل لعشرة آلاف سبية مشرقية من قبل عشرة آلاف جندي روماني، وإذا كان الإسكندر، حسب طه حسين، قد جعل «نفسه وزعماء جيشه قدوة» فإنما لأنه استأثر لنفسه ولقواد جيشه بالأميرات، ولم يكن يريد بنيته في «نقل طبقات ضخمة من الفرس إلى البلقان»، إلا قلع بؤر التمركز القوية في فارس وإعادة توطينها في أماكن نائية للسيطرة عليها، وهي ممارسة شاعت بعد الإسكندر، فاقتلعت مجموعات عرقية كثيرة من أوطانها واستبعدت إلى مناطق بعيدة، أما ما عبر عنه بأنه نقل «طبقات ضخمة من البلقان إلى الفرس» فهو لا يعدو أحد احتمالين؛ نفى من يعارضه، أو منح الرومانيين امتياز السيطرة على المشرق واستيطانه. وما حصل بعد ذلك يبرهن على خطأ تفسير طه حسين، فقد تقاسم قواد الإسكندر تلك البلاد المفتوحة، وعادت إلى قرون طويلة ممتلكات رومانية. إلى ذلك، فإن قراءة طه حسين المشبعة بالموجه الغربي المتمركز حول ذاته، تسوغ نشر الفكر بقوة السلاح، فتجعل منه «إيديولوجيا» مرتبطة بغايات وأهداف معينة، فحسب هذا المنظور، لا يمكن لفلسفة هادفة إلى «توحيد العقل الإنساني» وساعية إلى إيجاد «نوع إنساني متحد الغاية، متشابه الوسائل» أن تنتشر بـ «الدعوة» في ذلك المشرق الغارق في خموله وسكونه، فلا بد والحال هذه من «إزالة الفروق السياسية والاجتماعية والاقتصادية»؛ أي القضاء على

الإسكندر، وينبغي علينا أن ننزل دلالة «يقهر فارس» و«يملك بابل» و«طغى» و«تجبر»، ورغبته بأن يؤله ويعبد في سياق الحكم الذي يصدره طه حسين، لتتكشف لنا الصورة المناقضة لما ظهر عليه في قادة الفكر.

ومادنا معنيين هنا بقراءة طه حسين، وآلياتها، وتناقضاتها فمن المفيد القول إن ذلك التناقض لم يقتصر على حالة الإسكندر، فكل قراءة لا تتوفر على شروط موضوعية تصل إليها بواسطة التصنيف والتحليل والاستنتاج، تجد نفسها في خضم تناقضات مستمرة. لأنها في كل مرة تريد أن تصل إلى «الحقيقة» بطريقة غير مؤهلة لتثبيت تصور متجانس للمقروء، ولهذا تتدافع فروضها ونتائجها، وتتقاطع بحيث تنفى ما تثبته وتثبت ما تنفيه، فلأن قراءة طه حسين للموروث الإغريقي تمت في ضوء موجهات إيديولوجية اشاعتها أساساً فلسفة القرن الثامن عشر والتاسع عشر، فإن تلك القراءة تندرج في ولاء للمناخ الذي أشاعته تلك الفلسفة، فمعروف أن تاريخ الفلسفة الغربية الحديث ينفي - في معظمه - الأصول المشرقية للفكر الإغريقي، ويقصر ذلك على ممارسات عملية تفتقر إلى البعد النظري، وعليه فالفلسفة الإغريقية ظهرت على غير منوال، دفعت بها إلى الوجود القدرة التأملية الخاصة عند الشعب اليوناني، وعلى هذا فهي ليست مدينة لغيرها، إنما هي خلق وابتداع خاص. وما إن يصار إلى تقريظ الفلسفة الإغريقية إلا ويصار بالمقابل إلى دمج «الفلسفة المشرقية» بشتى الصفات الدونية، منها عدم الاصطلاح عليها بـ «فلسفة» إنما «فكر شرقي» ملتبس بالتأملات الدينية المندehشة التي لا ينتظمها إطار نظري تجريدي. ويلاحظ أن طه حسين يمثل تماماً لهذه القراءة، وسرعان ما يفضي به ذلك إلى التناقض، والنتائج المتعارضة، ففي كتاب (قادة الفكر) الذي أشرنا إليه من قبل، يقلل من أهمية الأثر المشرقي في الفلسفة اليونانية، محتذياً حذو تاريخ الفلسفة الغربية، فالإيونانيون (لم يأخذوا عن الشرقيين) شيئاً يذكر. فـ «لئن كان البابليون قد رصدوا النجوم ووصلوا من ذلك إلى نتائج قيّمة، فهم لم يضعوا علم الفلك، وإنما هذا العلم اليوناني لم ينشأ عن النتائج البابلية، وإنما نشأ عن البحث اليوناني والفلسفة اليونانية، ولئن كان المصريون هم

الكيانات والتشكيلات القائمة. هنا، يظهر الإسكندر بوصفه بطلاً أدرك معنى الرسالة التي ينبغي عليه القيام بها، لقد أخضع العالم القديم المتحضر كله لسلطان واحد، فأتاح بذلك للثقافة اليونانية أن تتغلغل في المشرق، وتوقظ المشرقيين من سباتهم، فاصطبغوا بالصبغة اليونانية. فإذا كان الأمر كذلك، فلا يعد فاتحاً، بل ينبغي استبعاد هذه الكلمة، فقد كان قائداً فكرياً غايته دمج الأجناس في ظل ثقافة خالدة.

لقد انتزع طه حسين وقائع هامشية جداً، واصطنع سياقاً ثقافياً أدرج فيه الإسكندر، فظهر حاملاً رسالة أخلاقية فريدة، لا مثيل لها، إلا رسالة الرجل الأبيض في العصر الحديث، أقصى تماماً الحروب الدموية القاسية بين اليونان وفارس وبين الرومان وفارس، وتناسى آثار تلك الحروب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، واختزل الصراع بأجمعه إلى رغبة الإسكندر في فتح جسر ي دشّن من خلاله ممراً للثقافة الإغريقية إلى الشرق. ومن الواضح أن هذه القراءة تنهض على مسلمات نقضت في الغرب نفسه في كثير من الأوساط الفكرية والتاريخية، لأن آلياتها تفتقر لقوة التبصر بأسباب الوقائع ودوافع الأحداث، وهي آليات مرتبطة بنوع من التفكير الرغبوي الاختزالي الذي يندفع في إضفاء مسوغات بسبب من قصور واضح في الحفر النقدي الدائم المسكون بالسؤال، وجمع الأسباب وعرضها، دون التورط بأحكام ذاتية تجزئية لأن هذه الأحكام سرعان ما تنقض نفسها بنفسها، فطه حسين نفسه، فيما يخص موضوع الإسكندر كان قد ركب للإسكندر صورة مناقضة في مقدمته لكتاب أرسطو (نظام الأثينيين) الذي أصدره مترجماً عام ١٩٢١، وذلك قبل سنوات قليلة من الصورة الأخاذة التي ركبها له في كتاب (قادة الفكر) الصادر في عام ١٩٢٥. فقد قال بأنه:

لم يكده يقهر الفرس، ويملك بابل وغيرها من المدن الشرقية المقدسة حتى طغى وتجبر وراودته أحلام لأن «يكون ملكاً شرقياً، وسلك في ذلك سبل ملوك الشرق من المصريين والفرس، فأراد أن يعبد وأن يتخذ إلهاً»^(١٢).

ومع أن طه حسين يمر بسرعة على موضوع «الدمج العرقي»، إلا أنه يتجاوزه بسرعة إلى قضية الغرور والطغيان عند

الذين وضعوا علم الهندسة، وإنما اليونان هم الذين ابتكروه ابتكاراً، وهذا يقود إلى أن اليونانيين يختلفون عن الشرقيين تماماً، في أنهم:

أوجدوا المذاهب الفلسفية المختلفة التي حاولت منذ القرن السادس قبل المسيح فهم الكون وتفسيره وتعليقه، ثم نجد عندهم هذه الفلسفة، فلسفة ما بعد الطبيعة، وما نشأ عنها من أنواع البحث التي نظمت العقل الإنساني، ولا تزال تنظمه إلى الآن، ثم نجد عندهم هذه الفلسفة الخلقية التي أنشأت علم الأخلاق والتي لم يعرفها العالم القديم من قبل.

وهذا التفريق المبدأى سيكون مقدمة تقود طه حسين إلى الامتثال للفكرة القائلة باختلاف طبائع الشعوب، وتمايزاتها العقلية والإدراكية والعرقية، فيقول:

يجب أن نلاحظ أن العقل الإنساني ظهر في العصر القديم بـ مظهرين مختلفين: أحدهما يوناني خالص، وهو الذى انتصر، وهو الذى يسيطر على الحياة الإنسانية إلى اليوم، والآخر شرقي انهزم مرات أمام المظهر اليوناني، وهو الآن يلقي السلاح ويسلم للمظهر اليوناني تسليماً.

ثم يصل إلى تثبيت الفوارق الأساسية بينهما:

بينما نجد العقل اليوناني يسلك في فهم الطبيعة وتفسيرها هذا المسلك الفلسفي الذي نشأت عنه فلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطاطاليس، ثم فلسفة ديكارت وكنت وكمت وهيكل وسبنسر، نجد العقل الشرقي يذهب مذهباً دينياً قانعاً في فهم الطبيعة وتفسيرها: خضع للكهان في عصوره الأولى، وللديانات السماوية في عصوره الراقية، وامتاز بالأنبياء كما امتاز العالم اليوناني الغربي بالفلاسفة^(١٢).

ينتهي طه حسين، إذن، إلى تثبيت التمايز القائم على التفاضل، فالعقل اليوناني كونه إنسانياً يسلك في فهم الطبيعة سلوكاً عقلياً، فقد ظفر بالنسر، وسيطر على العالم،

أما العقل الشرقي فهو عقل ديني، تأملي، اعتباري، يقنع بالظواهر، ولا يبحث في عللها وأسبابها، ومن ثم فقد انهزم. ومن بين أطراف هذه الموازنة، تنبثق شروط المفاضلة التي ترتب شأنها في سياق ثقافي يجعل العقل هو الحكم النهائي: العقل الشرقي تتكون ماهيته من المادة الدينية، فيما تكون المادة الفلسفية هي ماهية العقل اليوناني. وعلى هذا، فالشرق مصدر الإلهامات والنبوءات، فيما الغرب منبع الفلسفة والعلم. الشرق مهد الأنبياء والرسل والكهّان، أما الغرب فوطن الفلاسفة والعلماء والباحثين. وفي كل هذا، فإن طه حسين يمثل تماماً لشروط القراءة المتمركزة على ذاتها، التي أنتجها فكر حديث في الغرب، خلج على الثقافات سمات نهائية، وصفات ثابتة، وركّب للشرق صورة متخيلة مشبعة بالسكون والخمول والتأمل والاعتبار، وللغرب صورة متخيلة تمور بالحركة والحيوية والبحث والاستنتاج، واستبعد الشروط التاريخية للتجارب الثقافية، وتعامل مع غرب مطلق وشرق مطلق، جاعلاً التعارض سداً منيعاً بين الاثنين، استناداً إلى القول بالتضاد في الطبع والفكر والعرق. وضمن هذا الأفق العام للتصور تندرج قراءة طه حسين. ولكن سرعان ما تتناقض النتيجة التي يصل إليها مع نتيجة مختلفة تماماً، بل ومضادة، وذلك حول الموضوع نفسه، وفي المصدر نفسه. ففيما يقرر في الصفحات الأولى من كتاب (قادة الفكر) ذلك التمايز بين العقلين اليوناني والشرقي، معطياً أفضلية للأول الذي انتصر وسيطر، فإنه في الصفحات الأخيرة من الكتاب ينتهي إلى نتيجة معاكسة، ويقرر أنه:

ليس هناك علم شرقي وعلم غربي، وليست هناك فلسفة شرقية يعجز الغربي عن فهمها، ولا فلسفة غربية يقصر الشرقي عن إساغتها، كل ذلك أثر من آثار الإسكندر، فهو الذي قارب بين الشرق والغرب، ومزج العقل الشرقي بالعقل الغربي^(١٤).

تقود هذه القراءة إلى سلسلة مطردة من التناقضات في الأحكام، نجدها كثيراً عند طه حسين، لأن جانباً من بحثه الفكري والنقدي يقوم على مبدأ «المقايسة». ففي قضية الشك في الشعر الجاهلي، وهي واحدة من أشهر القضايا التي أثارها في تاريخ الأدب العربي، نجد أنه «يقايس» بين مرحلة

البداءة اليونانية ومرحلة البداءة العربية، وذلك في كتاب (قادة الفكر)، فبما أن بداءة اليونان الشعرية تجلّت في شعر «هوميروس» وخلفائه، وعليها قامت فلسفة «سقراط» و«أرسطاطاليس» وأدب «إسكولوس» و«سوفوكليس»، فإن البداءة العربية تجلّت في الشعر الذي سيطر عليه «امرؤ القيس» والنابعة والأعشى وزهير وغيرهم من هؤلاء الذين نبخسهم أقدارهم، ولا نعرف لهم حقهم»^(١٥) وهم الذين كانوا بشعرهم وراء ما ظهر لاحقاً في الحضارة العربية «من الخلفاء والعلماء وأفذاذ الرجال». فالشعراء الأوائل عند اليونان والعرب هم الذين وضعوا أولى إمكانات الفكر، وعلى جهودهم قامت فيما بعد إنجازات الأدباء والفلاسفة والمفكرين. ولكن طه حسين، في كتاب (في الشعر الجاهلي) الذي صدر بعد سنة واحدة من كتاب (قادة الفكر) والذي تضمن حكم مماثلة بين شعراء الجاهلية وشعراء الإغريق، باعتبارهم ممثلين لحقبة البداءة عند الأمتين العربية والإغريقية، يقوم ليس بإنكار قصور شعرهم عن تمثيل المرحلة الجاهلية، إنما ينكر ذلك الشعر، وينكر وجود بعض الشعراء وعلى رأسهم امرؤ القيس الذي وضعه في (قادة الفكر) على رأس قائمة الشعراء: الذين نبخسهم أقدارهم ولا نعرف لهم حقهم». يقول طه حسين:

إن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهلياً ليس من الجاهلية في شيء، وإنما هي متحلة مختلفة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين ولا أكاد أشك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ولا يدل على شيء، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي.

ويضيف مقررّاً النتيجة الآتية التي تعارض ما سبق أن أكدّه:

إن ما تقرّؤه على أنه شعر امرؤ القيس أو طرفة أو ابن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء في شيء، وإنما هو انتحال الرواة أو اختلاق الأعراب أو صنعة النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين.

ويتهى إلى القول بيقين أن البحث الفني واللغوي يفضي بنا: إلى أن الشعر الذي ينسب إلى امرؤ القيس أو الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين، لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن^(١٦).

من الواضح أن سياقات القراءة تتضارب عند طه حسين فتؤدي إلى تعارض في النتائج، فافتراض التناظر بين المرحلتين البدويتين عند اليونان والعرب، قاده إلى سلسلة من النتائج وهي: وجود شعراء يونان وعرب يمثلون هاتين المرحلتين، وشعرهم هو بذور التطورات الأدبية والفكرية اللاحقة عند كل من الأمتين، وبما أن تاريخ الفلسفة الغربية استدرج أن بعض التأمّلات الفلسفية اليونانية وجدت في ملاحم هوميروس - وفيما بعد في أشعار هزيرود - فإن مقياس التناظر لابد أن يطرد، فيكون شعر امرؤ القيس والنابعة والأعشى وزهير مثلاً لروح المرحلة البدوية في العصر الجاهلي عند العرب، وعليه انبنى الأدب والفكر فيما بعد في القرون اللاحقة. وهذا يبرهن على وجود ذلك الشعر القديم. ولكن هذه التوصلات تصطدم بسياق قراءة ثانية، تنطلق هذه المرة من منظور الشك.

فبما أن الأدب مرآة لعصره، حسب المناهج التاريخية والاجتماعية التي أخذ بها طه حسين في بحثه - وهو موضوع سنعود إليه فيما بعد - وأن قراءته الشعر الجاهلي لم تثبت حضوراً لروح العصر في ذلك الشعر، فإنه بدل التشكيك بالقراءة ذاتها وإمكاناتها ووسائلها ومنطقاتها وموجهاتها، ذهب إلى الشك في الشعر نفسه، وبعض الشعراء أيضاً. وهنا، يعود إلى «المقايضة» لدعم حجته، فالشك في الشعر الجاهلي مشروع لأن الشك طال من قبل أدب اليونان والرومان، فليست:

الأمة العربية أول أمة انتحل فيها الشعر انتحالاً وحمل على قدماتها كذباً وزوراً، وإنما انتحل الشعر في الأمة اليونانية والرومانية من قبل، وحمل على القدماء من شعرائها، وانخدع به الناس وآمنوا له، ونشأت عن هذا الانخداع والإيمان سنة أدبية

ويضيف:

نحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى^(٢٠).

وبغض النظر عن مضمون هذا القول الذي ليس من شأننا مناقشته هنا، فإن الإقرار والتأكيد على تاريخية القرآن، والتشكيك في صحة أحد أخباره الأساسية، يظهر التناقض في المنهجية التي تريد إثبات شيء ما، لكنها تتورط في سلسلة من التناقضات، ويبدو لنا أن أمر الشك في إبراهيم وإسماعيل وتأسيس الكعبة، كما ورد عند طه حسين مرجعه إلى فاعلية مبدأ «المقايسة» في فكره الذي أوردنا تجليات متعددة له. فما أن ينتهي من تثبيت ذلك الحكم، إلا وتظهر المقايسة بين القرشيين والرومانيين، فإذا كان الرومان قد اصطنعوا أسطورة مؤداها أن «باينياس بن بريام» صاحب طروادة، هو الذي بنى «روما» فما المانع من أن يصطنع القرشيون أسطورة مماثلة، تقول بهجرة إبراهيم، وقيام ابنه إسماعيل ببناء «الكعبة» في قلب مكة. ولنورد نص ما يقول:

ليس ما يمنع قرشياً من أن تقبل هذه الأسطورة التي تفيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم، كما قبلت روما من قبل ذلك ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان تثبت أن روما متصلة باينياس بن بريام صاحب طروادة.

ويخلص إلى أن «أمر هذه القصة إذن واضح، فهي حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام، واستغلها الإسلام لسبب ديني، وقبلتها مكة لسبب ديني وسياسي»^(٢١).

يكشف مبدأ «المقايسة» في خطاب طه حسين عن آلية تشتغل ضمن نظام شبه ثابت. فما إن تطرح قضية ما في الأدب والفكر، إلا ويصار البحث عن نظير لها في الفكر الغربي، سواء كان حديثاً أو قديماً. وتجري مضاهاة ومقارنة بين الموضوعين، ويصار إلى تثبيت القضية أو نفيها في ضوء ثبات أو نفي القضية الأخرى. فكل شيء يقرر صوابه بمقدار

توارثها الناس مطمئنين إليها، حتى كان العصر الحديث، وحتى استطاع النقاد من أصحاب التاريخ والأدب والفلسفة أن يردوا الأشياء إلى أصولها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً^(١٧).

قضية الشك في الشعر الجاهلي التي وقفنا على جانب من الأسباب التي دفعت بها، متصلة أشد الاتصال بمبدأ «المقايسة». ومع أن هذا المبدأ يظهر في خلفية القضية، إلا أنه يمارس فاعلية في ترتيبها. وهنا مرة أخرى، نجد أنفسنا أمام شبكة متداخلة من التعارضات. فمن المعلوم أن طه حسين نقض صحة الشعر الجاهلي استناداً إلى تبنيه رؤية منهجية تقول بأن روح العصر وطبيعته تنعكس في الأدب الذي يظهر فيه، ولما وجد غياباً لروح العصر الجاهلي في الشعر المنسوب إليه، حكم بأنه موضوع ومنحول. ولكن الأمر، لم يقف عند هذا الحد، وهنا تبدأ القضية المتصلة بموضوعنا، فيما أن الشعر الجاهلي موضوع لا يعتد به بوصفه وثيقة معبرة عن جملة الأنساق الثقافية والاجتماعية والدينية لذلك العصر، فلا بد من البحث عن تلك الأنساق في نص آخر، وهو القرآن الذي هو «أصدق مرآة للعصر الجاهلي، ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه»^(١٨). وهو عند طه حسين نص تاريخي «فالنصوص التاريخية الصحيحة تبتدئ بالقرآن»، وهو وحده النص العربي القديم الذي يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشخفاً للعصر الذي تلى فيه^(١٩)، ويعرض أمثلة على أمانة القرآن في التعبير عن حياة العرب، وتوثيق الجوانب الدينية والعقلية والسياسية والاقتصادية، وبعد أن ينتهي من إثبات الموثوقية التاريخية للقرآن بوصفه مرجعية شاملة للعصر الجاهلي، يهدم هذا الحكم فجأة في قضية شهيرة وجدت في القرآن مكانة مهمة، وهي قضية الوجود التاريخي لإبراهيم وإسماعيل، يقول:

للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل والقرآن أن يحدثنا عنهما، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثباتهما التاريخي، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة، ونشأة العرب المستعربة.

مناظرته لما هو يوناني أو روماني أو أوروبي سواء كان ذلك في قضية البحث الأدبي والفكري والتاريخي أو في قضية التعليم والتربية - (مستقبل الثقافة في مصر) يحتشد بأدلة حول هذا الموضوع - أو في القضايا الاجتماعية والسياسية. ولا تقف قراءة طه حسين لموضوعاته عند حدود البحث عن المماثلة بين الموضوعات الشرقية والغربية - وهو أمر ألحنا إليه من قبل - إنما تتجاوز ذلك إلى «الامتثالية». وثمة فرق لا يخفى بين «المماثلة» و«الامتثال». في الحالة الأولى يمكن أن يعنى البحث في أمر المقارنة بين الظواهر الفكرية والتاريخية، ويدرسها ويحللها، ويقدم تفسيراته بشأنها، وهو أمر شائع يندرج في حقل الدراسات المقارنة بشتى أنواعها، أما الحالة الثانية فتتعلق من مبدأ «المقايضة» الذى تجعل فيه ظاهرة ما لها شرطها وخصوصيتها، تمتثل لأخرى مختلفة من ناحية الخصوصية والشرط. ليس هذا فحسب، إنما إسقاط تفسير وتعليل يتصلان بتلك الظاهرة على الظاهرة المدروسة، الأمر الذى يفرض نوعاً من امتثال الظواهر وأسبابها لظواهر أخرى لها أسبابها المختلفة. ومن الواضح أن طه حسين يقدم أكثر من برهان على هذه القضية، جاعلاً «النموذج الغربى» هو المعيار الثابت فى القياس. وينبغى، تبعاً لذلك «للمنموذج الشرقى» أن يمتثل له، لكى تثبت شرعيته، وتقر نتائجه.

تعزى فاعلية مبدأ «المقايضة» فى فكر طه حسين إلى حضور الموجه الغربى فى ثقافته، وربما يصح القول استبداد ذلك الموجه، ولم يخف طه حسين ذلك الموجه، إنما كان يعتد به، ويكبره، ويتبناه، ويدعو إليه، ولا ضير فى كل ذلك من ناحية المبدأ العام، فتداخل الثقافات وحواراتها وتفاعلاتها أمر مهم وأساسى فى تشكيل الوعي النقدي، لكن الأمر الذى يختلف حوله الكثيرون، هو تحويل ذلك الموجه إلى «إيديولوجيا» تمارس دورها فى ترتيب شؤون الفكر وتوصلاته من جهة، والدعوة إليه على أنه يمثل الحقيقة المطلقة والنهائية من جهة أخرى. وغالباً ما يحصل كل ذلك حينما يتم تجريد ذلك الموجه من أبعاده التاريخية، والإعلاء منه بوصفه نموذجاً صافياً وصحيحاً يمكن الإفادة منه فى كل زمان ومكان. وواقع الحال، فإن طه حسين قد نظر إلى الغرب نظرة تجريدية، باعتباره مكوناً ثقافياً متجانساً ومتسقاً ومطرداً

منذ طاليس فى القرن السادس قبل الميلاد إلى القرن العشرين، ولم يتمكن من إدراك تناقضاته وإكراهاته، وبخاصة الغرب الحديث الذى اشتبك اشتباكاً مزدوجاً: مرة مع نفسه، وظهور النزعات النقدية التى تعارض القول بوجود غرب صاف متعال على الشرط التاريخي له، ومرة مع غيره، وذلك حينما تورط لأسباب ثقافية واقتصادية ودينية إلى السيطرة على العالم، وتهديم البنى الاجتماعية والثقافية فى أكثر من مكان. إن كل هذا لم يلحظه طه حسين، فقدّم بذلك قراءة اختزالية للغرب على أنه حامل مشعل التحديث والتجديد والعقلانية والتنوير، وفى هذا تتدخل ثنائية الإقصاء والاستبعاد من جانب، والاستحواذ من جانب آخر، فيصار إلى طمس كل الملابس والإكراهات واستبعادها وإحضار الجوانب المضيئة. وكل ذلك يحصل حينما يغيب المنظور النقدي ويمتثل القارئ للمضمون الإيديولوجي للمقروء. وفى حالة طه حسين، فإنه، كما يتوصل إلى ذلك عزيز العظمة، لم يأخذ فى الاعتبار الفوارق الفعلية فى التاريخ بين الغرب والشرق - وبخاصة مصر التى ربطها بنسب ثقافى يعود إلى اليونان - فقد جعل الترقى استواء الشرق غرباً، واعتبر الشرق قوياً خالصاً، والغرب مستقبلاً خالصاً، وذلك لأنه أقام رؤيته على أساس تجاوز تاريخ الغرب وتاريخيته، دون النظر إلى تمايزاته الفعلية، فنظر إلى الغرب على أنه حثينة كونية^(٢٢).

يحتفى طه حسين بالموجه الغربى، وفى مقدمته لكتاب «ناليون» عن (تاريخ الآداب العربية) الذى نشر فى عام ١٩٥٤، يحرص أن يقدم نوعاً من التاريخ لمرحلة تكونه الفكرى المبكر فى نهاية العقد الأول من القرن العشرين. وبذلك يسترجع أحداثاً مضى عليها قرابة نصف قرن. وفى هذه المقدمة الاحتفائية تظهر الملامسات الأولى مع الفكر الغربى، وهى ملامسات يمكن وصفها بـ «الصدمة الأولى» التى أحدثتها دروس «ناليون» فى نفسه. ومن الغريب أن فكرة المقارنة القائمة على التماثل تظهر باعتبارها المعيار الفاعل هنا بين ضربين من الممارسة الفكرية: الثقافة الغربية والثقافة الشرقية.

يقارن طه حسين بين دروس المستشرق «ناليون» ودروس «المرصفى»، فدروس المرصفى كانت تدره إلى «حياة الطلاب

النصي»، وهو بحث سيؤدي إلى نتائج غاية في الالتباس. هذا التصور كان قد أخذه عن نالينو، وتشبع به فيما بعد.

تبدو المقارنة بين المرصفي ونالينو غير منصفة، لأنها تصدر على المطلوب، فبدل أن يصف طه حسين تأثير هذا، وتأثير ذلك، فإنه يدخلهما في سياق مفاضلة تحمل أحكاماً مسبقة. فالمرصفي في سياق المقارنة يقتصر دوره على تعليم طه حسين قراءة النص بالمعنى المباشر للقراءة، أي إجادة القراءة وتمثل الخصائص الأسلوبية والدلالية للنص الأدبي، أما نالينو فإن دوره يشمل تعليم طه حسين قراءة النص بالمعنى العميق؛ أي القراءة بوصفها استكناها واستنباطاً وحفراً غايته فك عناصر المقروء، واستخلاص النظم الفكرية فيه بهدف تحويلها إلى علم ينتفع به الآخرون. وهو أمر يتصل بما كنا قد أشرنا إليه من أن الأول «يرده إلى الماضي» والثاني «يدفع به إلى المستقبل». وهذا التصور المبكر سيجعله يحسم الأمر، فمن نهاية العقد الأول من القرن العشرين سيصبح المستشرقون بالنسبة إليه «الحجة القاطعة، ومثله الأعلى» (٢٥). وهو يصف ذلك المؤثر الاستشراقي في (الأيام) بقوله: إن المستشرقين «ملكوا عليه أمره، واستأثروا بهواه» وبذا فقد :

خرج من حياته الأولى خروجاً يوشك أن يكون تاماً لولا أنه يعيش بين زملائه من الأزهريين والدرعميين وطلاب مدرسة القضاء وجه النهار وشطراً من الليل، لكن عقله قد نأى عن بيئته هذه نأياً تاماً، واتصل بأساتذته أولئك اتصالاً متيناً (٢٦).

ولا يمكن فهم هذه التأكيدات إلا على أنها نوع من الدهشة والانبهار بما كان يقوله المستشرقون ويقرروه، وهنا تقود الأسباب إلى نتائج محددة، فهم، بوصفهم طرفاً فاعلاً «ملكوا عليه أمره» و«استأثروا بهواه» وهو، بوصفه طرفاً منفعلاً «خرج من حياته الأولى» و«نأى عن بيئته» واتصل بالمؤثر «اتصالاً تاماً». إن الذي انقطع من مؤثرهما، واتصل بمؤثر آخر هو «عقل» طه حسين. ويمكن اعتبار هذه اللحظة بمثابة الفاصلة الرمزية بين طريقتين من التفكير، وبها قطع طه حسين مرحلة التفكير في الثقافة العربية ليفكر هذه المرة بالثقافة الغربية، أي إنه جعل الثقافة موجهاً له في بحثه وتفكيره.

القدماء الذين كانوا يختلفون إلى العلماء في مساجد البصرة والكوفة وبغداد، أما دروس «نالينو» فكانت تدفع به إلى «حياة الطلاب الذين يختلفون إلى الجامعات في روما وباريس وغيرهما من المدن الجامعية الكبرى» (٢٣). وبذلك كان محكوماً بشائبة الارتداد إلى الماضي مع المرصفي، والاندفاع إلى المستقبل مع نالينو، ويعمق هذه الفكرة بقوله: «كنت أعيش مع الماضي البعيد وجه النهار، وأعيش مع الحاضر الأوروبي الحديث آخر النهار». ولا ندرى الآن على وجه الدقة، إن كانت الصدفة هي التي جعلت دروس المرصفي في وجه النهار، ودروس نالينو في آخره، لكن من الواضح أن طه حسين رتب على ذلك معنى ثقافياً، فدروس آخر النهار هي الحاضر والخلاصة لكل شيء، إذ فيها تتمثل كل كشوفات الفكر والمعرفة، ومهما يكن من أمر، فإن الالتباس يقع في تصوره للممارسة المنهجية. فمن المعلوم أنه سواء تلقى دروسه على يد المرصفي أو نالينو، فإنه إنما يذهب إلى «الماضي» بـ «طريقتين» مختلفتين، فهل ثمة منهج يجرّ إلى الماضي، وآخر يدفع إلى المستقبل؟ أم أن صلاحية المناهج تتقرر في ضوء إجراءاتها وآلياتها في الاقتراب الصحيح والمناسب والفعال إلى موضوعاتها وصفاً وبحثاً وتحليلاً؟ إن هذا الوعي الأولي بأمر «المنهج» سيظل لصيقاً بفكر طه حسين، إنه لا يرى في المناهج الغربية إلا حاضراً، وبذا فهو يدمج بينها وحاضر الغرب، وهو أمر يفرغ المنهج من محتواه المعرفي، ويشحنه بـ «الإيديولوجيا».

إذا كان المرصفي، كما يقول طه حسين، «علمني كيف أقرأ النص العربي القديم، وكيف أتمثله في نفسي، وكيف أحاول محاكاته»، فإن نالينو «علمني كيف أستنبط الحقائق من ذلك النص، وكيف ألائم بينها، وكيف أصوغها آخر الأمر علماً يقرؤه الناس، فيفهمونه ويحدون فيه شيئاً ذا بال» (٢٤). وأخيراً ترد أول إشارة إلى أنه على يد نالينو، قد تعلم «أن الأدب مرآة لحياة العصر الذي ينتج فيه»، وفي ضوء تصوره بأن الأدب مرآة للواقع الذي ينتج فيه، سيقوم بإنجاز كل دراساته اللاحقة، وكثير من أحكامه سيكون سببها البحث عن «المطابقة» بين «الواقع التاريخي» و«الواقع

اجتذاب القارئ إليه، بحيث يشعر أنه مشارك في إنتاج الأفكار، واكتشاف الحقائق، إلا أنه يتدخل خفية لتصحيح تصورات، بحيث يتوهم القارئ أنه هو الذي وصل إلى معرفة الحقيقة، وأن دور طه حسين اقتصر على تنظيم البراهين، ويعرف هذا الأسلوب السقراطي بـ «منهج التوليد».

في الجملة الافتتاحية من كتاب (في الشعر الجاهلي) يصرح بجدة بحثه، وعدم إلف الناس لأمثاله: «هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد، لم يألّفه الناس عندنا من قبل»^(٢٨). وهو يتوقع، شأنه في ذلك شأن أي مجدد، أن يقابل بحثه بالسخط والإنكار وسوء الفهم، ولا ترد أية إشارة إلى أن هناك من سيستقبله بترحاب:

أكاد أثق بأن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه،
وبأن فريقاً آخر سيزورون عنه أزراراً. ولكنني على
سخط أولئك وأزورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا
البحث.

ومن الواضح أن طه حسين، هنا، يتعامل مع «الآخرين» على أنهم كتلة سديمية غامضة، وجاهلة، ورافضة للجديد، وأنه هو يقف في الطرف الآخر يملك «الحقيقة» متأهباً للإعلان عنها. وبعد أن كان قد اختزل الآخرين إلى مجموعة عازفة عن الحقيقة، تتدخل بلاغته لانتزاع مجموعة خاصة منهم، يمكن تخليصهم بسهولة من وصمة الجهل التي أضفيت على الجميع، وإلى هذه القلة «القليلة من المستنيرين الذين هم في حقيقة الأمر عدة المستقبل، وقوام النهضة الحديثة، وذخر الأدب الجديد» يوجه خطابه. وفيما يجعل حكم طه حسين الإطلاقي القارئ حانقاً بسبب حكمه بجهل الجميع، يخفف الحق الآن بسبب تقييد ذلك الحكم، فالقارئ يجد نفسه متماهياً مع هذه القلة المستنيرة المنتخبة. واعتباراً من هذه اللحظة، يبدأ المفعول السقراطي يسرى داخل القارئ، إذ يظن أنه هو المعنى بخطاب طه حسين، وأنه في الوقت ذاته المشارك في إنتاجه، معنى به بوصفه متلقياً له، ومشاركاً فيه بوصفه منتجاً لأفكاره، سينزل بتأثير من صيغة مخاطبة التي يستخدمها طه حسين إلى عالم الخطاب الذي ينتجه طه حسين بنفسه، ويتدمج في أفق أفكاره، في نوع من المماهة بينه وبين الضمير الذي يوجه إليه طه حسين خطابه.

وحدير بالذكر أنه أحيط منذ عام ١٩٥٨ بمناخ استشراقي شبه مغلق، فكثير من المعارف كانت تقدم إليه عبر منظور استشراقي، فعلى «جويدى» درس الأدب الجغرافي والتاريخي، وعلى «ناليانو» درس الأدب العربي، وعلى «ستيلانا» درس تاريخ الفلسفة الإسلامية، وعلى «ماسينون» درس تاريخ الشرق القديم، وعلى «ليتمان» درس اللغات السامية، وكل هذه المؤثرات اختمرت ووجدت تجلياتها في كتابه عن أبي العلاء المعري، وفي فرنسا واصل دراسته على سينيوس في التاريخ ودوركهام في الاجتماع (= وهو اندي أشرف على أضروحه عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية) وكازنوف في تفسير القرآن، ولانسون في الأدب الفرنسي، وليفي برول في فلسفة ديكارت، وما لبث تأثير الثقافة الفرنسية أن ظهر واضحاً في تفكيره ف «إنحاز نهائياً إلى ثقافة الغرب». ومن ذلك أن امتدت إليه حركة تأثير قوية من «المفكرين الفرنسيين مثل هيولت تين الذي بدأ فيه تأثيره من حيث تركيزه على الصنة التي تنشأ بين العمل الأدبي والبيئة، وسانت بيف من حيث التعرف على سيكولوجية البدع»^(٢٩). وفي هذه المرحلة أمكن له التعرف إلى أفكار ديكارت من خلال دروس بريل، وفي (الأيام) يتسيد بهذه المؤثرات، وبخاصة دوركهام وديكارت.

في «الكتاب الأول» الذي يشكل مدخلاً موسعاً لكتاب طه حسين (في الشعر الجاهلي) تثار ثلاث من القضايا الأساسية التي ستكون فيما بعد مثار خلاف وسجال وجدل؛ إذ يطرح طه حسين - ويعيد تأكيد بعض الأمور في الوقت نفسه - القضايا التي استقرت لديه بوصفه باحثاً وناقداً. فهو، أولاً يقدم نفسه باعتباره مجدداً في ميدان البحث الأدبي - التاريخي، وهو ثانياً يعلن تبنيه منهج الشك الديكارتى، وهو أخيراً يعيد تأكيد أن الأدب مرآة تعكس صورة العصر. وهذه القضايا الثلاث المتداخلة تتصل فيما بينها اتصالاً وثيقاً بحيث لا يمكن فصلها إلا إجرائياً؛ إذ فيها تتركز التجربة الفكرية لطلح حسين، وفيها يتجلى أثر الموجه الغربي في فكره، وهو لا يدخر وسعاً في الاستعانة بنوع من التهمك السقراطي تجاه الآخرين الذين مازالوا يعتصمون بالمناهج القديمة، وعلى غرار سقراط في المحاورات الأفلاطونية، يستثمر بلاغته الشفاهية في

ومعروف أن هذا الأسلوب، الذى يختار فيه الكاتب مخاطباً مجهولاً يتوجه إليه بالحديث، أسلوب أشاعة الجاحظ فى النشر العربى القديم، ووجد تجلياته فى معظم المظان الشعرية الموروثة، وهو أسلوب تعبيرى مؤثر، لأن القارئ يتوهم أنه هو المقصود بالخطاب، فينساق إلى مشاركة المؤلف فى أفكاره. ولا تغيب عن بال طه حسين فاعلية هذا الأسلوب الذى يكثُر من استخدامه فى كثير من كتبه، بحيث يجد القارئ لخطاب طه حسين نفسه تحت إحساس بـ «مديونية معنى» لطه حسين، لأنه يجد نفسه طرفاً فى خطابه، إلى درجة يظهر فيها كأنه هو الذى يمنح ذلك الخطاب قيمة ومعنى. ويمكن اعتبار أسلوب طه حسين هذا من بقايا أساليب التأليف الشفاهية، وهو - على أية حال - يمثل نهاية حقبة فى التعبير الشفاهى الذى يقوم على تقييد الكلام المولد ذهنياً، والذى تضافى عليه صيغة الخطاب - والحوار أحياناً - دفناً واتساقاً مصحوبين بالتكرار والأطناب والسخاء اللفظي.

يمضى طه حسين فى تأسيس مراكز فاعلة لجدة أفكاره، فما إن ينتهى من إدخال المتلقى فى سياق، يكون التراطؤ فيه حول أهمية التجديد قد أصبح ضرورياً، إلا ويعلن:

لقد اقتنعت بنتائج هذا البحث اقتناعاً ما أعرف أنى شعرت بمثله فى تلك المواقف المختلفة التى رقفتها من تاريخ الأدب العربى. وهذا الاقتناع القوى هو الذى يحملنى على تقييد هذا البحث ونشره فى هذه الفصول، غير حافل بسخط الساخط، ولا مكترث بازوار المزرور

ثم يطرح مسألة القديم والجديد، وما دار حولها من جدل فى تاريخ الأدب العربى، وتكمن الجدة فى إعادة طرح هذه المسألة القديمة فى الفصل الحاسم الذى يضعه طه حسين بين مفهومين للجدة. أولهما: وهو المفهوم القديم الذى مثله صراع القدماء - أنصار القديم وأنصار الجديد - حول المظاهر التعبيرية للخطاب الأدبى - والشعرى خاصة - إذ انحصر ذلك الصراع حول أساليب القول وألفاظه ومعانيه، وعلى هذا فهم يدورون فى فلك فهم واحد، وخلافاتهم الجزئية حول الأدب، لا تمكن من اعتبارهم فئتين لهما استقلال فى الرؤية والمنظور النقدي، وثانيهما: وهو المفهوم الجديد فى

تصور طه حسين، وهو يتجاوز تلك المشكلة البسيطة المسطحة إلى مسألة «البحث العلمى عن الأدب وتاريخ فنونه». وبعبارة أخرى، كيف يمكن إجراء «بحث علمى» خاص بتاريخ الأدب، وما المستلزمات التى يحتاجها بحث يريد تقصى «حقائق» ذلك الأدب؟ ما العلاقة التى تربط ذلك الأدب بعصره؟ ثم ما وجهة نظر الباحث فيما يبحث؟ ومن الواضح أنه يعيد ترتيب علاقة الممارسة النقدية بالأدب فى ضوء روابط جديدة، لم تكن مثارة من قبل، إنه يختزل خصوم الأمس - قدماء ومحدثين - إلى فئة واحدة، ويتجاوز بذلك المعيار الذى اعتبروه فيصلاً فى الصراع بينهم إلى صيغ التعبير الأدبى، ثم يصنف العلاقة مجدداً بما يجعل كل ما أنتج حول الأدب العربى قديماً - القديم الذى تصلب، وتراكم، وتحول بفعل الزمن، والزائفة، والتكرار، وكل آليات إنتاج الأدب وتلقيه - إلى جملة مقولات تتردد فى كتب البلاغة والنقد، ومن الواضح أن طه حسين يريد تفكيك هذه الكتلة المتصلبة من التصورات والقناعات والمقولات، وذلك لا يتم من وجهة نظره، إلا من خلال فعلين متزامنين، أولهما: الشك والارتياب بكل ما قيل وثبت حول الأدب القديم، وبخاصة الجاهلى باعتباره فى تصور القدماء الأصل الذى تحذر عنه الأدب العربى واللغة العربية، وثانيهما: تعليل ماهية الأدب بوصفه مرآة تنعكس فيها جملة الظروف الذاتية والموضوعية لمبدعه وعصره وبيئته وطباعه وكل المحضن الثقافى الذى يحتضن ظهوره.

ويربط طه حسين هذه الموضوعات الثلاثة بعضها ببعض فهو يقيم الجدة - وهى الموضوع الأول - على الشك ومرآة الأدب، وهما الموضوعان الثانى والثالث على التوالى، وهو يطرح قضية الشك، ويسوغها استناداً إلى أن الأدب مرآة للواقع الذى يظهر فيه، وهو يشك إذا قاده قراءته للأدب إلى عدم العثور على روح العصر الذى أنتج فيه، وعلى هذا فالتصور الجديد لديه قائم على الشك، والشك قائم على مفهوم معين للأدب. والتواصل الداخلى بين هذه العناصر الثلاثة موجود بفعل أنها مترابطة بعضها ببعض، ولكن معانية أمر تلك العناصر، يكشف أن العنصر الفاعل والموجه هو «مفهوم الأدب» باعتباره مرآة. فهو الذى يحدد فاعلية

مفهومي «الجدة» و«الشك». لأن «الجدة» ما هي إلا مشروع يقدم عليه الباحث، ويدعى أنه لم يسبق إليه، وأن «الشك» ما هو إلا «وسيلة» تساعد في الحفر داخل تلافيف تلك الكتلة المتصلبة من المرويات والمدونات المحاطة بأطر دينية وسياسية وتاريخية. أما «مفهوم الأدب بوصفه مرآة»، فهو «تصور فكري» يعلل ظهور الأدب، ويفسره، ويحدد قيمته الاجتماعية، والأهم من كل ذلك يظهر وظيفته بوصفه نشاطاً إنسانياً خلافاً له مهمة جسيمة بين الشعوب. وعليه فلا يستقيم أمر البحث عن هذه القضية عند طه حسين، إلا استناداً إلى تحديد فاعلية «مفهوم الأدب» لديه، الذي بسببه - فيما نرى - التجأ إلى منهجية الشك، وتضافر هذان الأمران جعلاه يعلن أن بحثه جديد، وأنه هو نفسه يبدش لهذا الأمر بالجملة الأولى من كتابه «هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي الجديد».

إن الترتيب الذي أورده طه حسين لهذه الموضوعات الثلاثة: التجديد، الشك، مفهوم الأدب بوصفه مرآة، ترتيب إجرائي، لا يكتسب من وجهة نظرنا أهمية منهجية. وبما أننا أبرزنا ترابط تلك الموضوعات، وخلصنا إلى أهمية الموضوع الأخير باعتباره هو الذي استدعى الشك، وأن الشك هو الذي دفع أمر القول بالتجديد إلى الأمام، فإن تقصى تلك الموضوعات، حسب فاعلية دورها عند طه حسين، يوجب إعطاء أهمية استثنائية لمفهوم الأدب لديه، ثم الاهتمام بعد ذلك بموضوع الشك فإذا تبين أن طه حسين فيهما مبتكر ومجدد أمكن بسهولة الإقرار بذلك. يلزم الأمر إذن نوع من الاستقصاء عن كل ذلك في خطاب طه حسين، وبخاصة حول «مفهوم الأدب». ما مصادره وما موارده؟ وكيف تبلور هذا المفهوم. وما النتائج التي أفضى إليها؟ وكيف اقترن بأمر «الشك»؟ أسئلة متداخلة، تؤدي الإجابة عنها إلى ربط مشروع طه حسين الفكري بأصوله التي تحدر منها، وتبين المدارات التي يدور فيها، والمغذيات التي تجهز بالمقدمات والنتائج، وهي قبل كل ذلك تهدف إلى استئناف البحث في أحد أكثر الخطابات إشكالية في ثقافتنا الحديثة.

لم يحفل طه حسين بالإعلان عن أصل الرؤية النقدية القائلة بأن الأدب مرآة للحياة، كما احتفى بالإعلان المثير

عن تبنيه منهج الشك الديكارتى، مع أن تلك الرؤية النقدية كانت أهم العناصر الفاعلة في فكر طه حسين النقدي، وأقدمها حضوراً فيه. وكان جابر عصفور قد برهن في (المرايا المتجاوزة) على أن طه حسين كان يعبر عن علاقة الأثر الأدبي بأصله بثلاث كلمات هي: التصوير، والتمثيل، والانعكاس. هذه الكلمات التي تدور حول مجال دلالي واحد أثيرة عنده وشائعة في كتاباته، وهي أثيرة وشائعة لأنها دوال تفضى إلى مدلول أساسي، هو لب ما يمكن أن يكون فكراً نقدياً عند طه حسين؛ إذ تشير هذه الكلمات الثلاث - في سياقاتها المختلفة عنده - إلى طرفين: أحدهما علة، والآخر معلول. الطرف الأول هو الأصل القبلي الذي ينعكس في الطرف الثاني على نحو من الأنحاء، أما الطرف الثاني فلا يمكن أن يوجد إلا من حيث هو صورة للطرف الأول، وتمثيل له. ولا تتحقق هذه الأبعاد الدلالية في تشبيه يتصل بالأدب مثلما تتحقق في تشبيه الأدب بالمرآة، إن هذا التشبيه يردنا - على القور - إلى مفهوم العمل الأدبي بوصفه صورة لأصل قبلي، ذلك لأن المرآة تمثل أشياء تقع خارجها. وكما تعكس المرآة الموضوعات المواجهة لصفحتها فتمثلها، وتعرض صورتها كذلك الأدب، فهو مرآة لشيء يقع خارج كيانه المطبوع أو المسموع^(٢٩). والواقع أن طه حسين قد أشار - كما ذكرنا - إلى أنه قد تعلم من نالينو «أن الأدب مرآة لحياة العصر الذي ينتج فيه». وذلك في فترة مبكرة جداً من حياته العلمية، وقبل ظهور (في الشعر الجاهلي)، والأفكار القائلة بهذا المفهوم كانت شائعة، وبخاصة آراء «تين» و«سانت ييف». ومن المعلوم أن قسطاكي الحمصي قد عرض لآراء هذين الناقدتين الفرنسيين في كتابه (منهل الورد في علم الانتقاد)، وذلك قبل أن يتلمذ طه حسين على «نالينو». فقد وصف منهج «ييف» بأنه يبحث عن «الإنسان نفسه» وعن «سر أخلاقه بل عن مكنونات أفكاره»، وخلص إلى أنه بذلك «تحول فن النقد من فن مساعد للتاريخ إلى آلة حقيقية للتحليل والتفتيش واكتشاف أسرار النفوس»، فيما أكد أن منهج «تين» يقرر:

«أن للزمان والمكان علاقة شديدة بالإنشاء والنظم وسائر الفنون البديعة. وعلى النقد أن يدقق

البحث في ذلك، لأننا إنما نكتب ما يمليه علينا العصر من حوادثه، وما تلوّه علينا العادات من تأثيرها، والأزياء من أفعالها في الأخلاق، فلا بد من تتبع تاريخ عصر الشيء المنقود، ومكانه، للوقوف على أخلاق أهله وأزيائهم، وآرائهم، وعلومهم، وعوائدهم، وعقائدهم^(٣٠).

كان المنظور الاجتماعي للأدب قد عرف ازدهاراً في الثقافة الفرنسية على أوجه التحديد منذ مطلع القرن التاسع عشر، فمدام دي ستال ناقشت أثر المرجعية الثقافية في الأدب، وبلور هذا المنظور «تين» وجعل منه منهجاً نقدياً يستند إلى ركائز: العرق والبيئة والعصر. وقد وجد أن هذه العناصر تؤثر على نحو كبير في الأدب، بل إنها، فضلاً عن ذلك، تتجلى فيه. وتحت عنصر «العرق» عالج «تين» أثر الميزات النفسية للأديب، فضلاً عن الدوافع الغريزية، النزعات الدفينة التي تلعب دوراً هاماً في صياغة الفعل الإنساني وتطويرة، وهذه المؤثرات تؤثر مباشرة في مسألة التعبير الأدبي التي لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن العناصر الذاتية من ناحية، ولا عن العناصر الموضوعية المتصلة بالركيزة الأخرى، وهي: البيئة التي تعتبر موئل الإنسان وعالمه الذي يتشكل فيه وبه. وعلى هذا، فالبيئة تجهز الناقد بالتفسير السببي المتكامل للأدب. ويقصد بها «تين» المناخ الجغرافي والاجتماعي على السواء، وبذلك فإنها لا تسهم في تشكيل الذات المبدعة في تطورها ونموها فحسب، وإنما تشارك أيضاً في صياغة المادة أو العالم الذي يتخلق في العمل الأدبي ومن خلاله. وهنا يدخل المؤثر الأخير، وهو العصر أو اللحظة التاريخية التي يعيشها الكاتب، فروح العصر، ونظمه الثقافية والاجتماعية تنعكس في العمل الأدبي^(٣١)، وتتفاعل هذه المؤثرات الثلاثة، لتجعل من الأدب مرآة تتمرأى فيها الحياة بمعناها الواسع كما عرفت في مكان ما وزمان ما. ومع أن هذا المنظور قد توسع وتشعب وتبلور نظرياً من خلال الماركسية بما أصبح يصطلح عليه بـ «نظرية الانعكاس»، إلا أن طه حسين توقف عند حدود تطبيقاته الفرنسية. وقد حاول أن يمزج جملة هذه الأفكار بأفكار «ييف» ثم أفاد من «لانسون». ومن الواضح

أن كثيراً من الأفكار المتصلة بهذا المنهج عبرت إليه مباشرة من خلال دروس «ناليو» الذي كان يأخذ به في تحليله للأدب العربي القديم، ووجدت لها مكاناً واضحاً في كتابه (تجديد ذكرى أبي العلاء) الذي ظهر في عام ١٩١٥، الأمر الذي يؤكد أن اعتبار الأدب مرآة للحياة قد أخذ به طه حسين قبل أكثر من عشر سنوات من ظهور (في الشعر الجاهلي).

يكشف كتاب طه حسين عن أبي العلاء المعري، الذي كان في الأصل أول أطروحة دكتوراة تناقش في الجامعة المصرية، المنحى العام الذي سيأخذه في معظم كتبه اللاحقة، فطه حسين ابتداء من هذا الكتاب سيأخذ بمنهج الحتم كما تجلى عند النقاد الفرنسيين، وفي طليعتهم «تين» وسيتكرر ذلك في (حديث الأربعاء) و (في الشعر الجاهلي) و (مع المتنبي) وهي الكتب الأربعة الأساسية له في مجال البحث الأدبي، والتي يمكن اعتبارها الوثيقة الأكثر أهمية - إلى جانب (مستقبل الثقافة في مصر) - في كشف أثر الموجه الغربي في فكره، وتتباين درجة اهتمامه في كل مرة بين الاهتمام مرة بالبيئة أكثر من العرق، ومرة بالعصر أكثر من غيره. ولكن حضور مكونات ذلك المنهج لديه أمر لا يمكن إخفاؤه. إلى جانب ذلك، يظهر في عمل طه حسين، ابتداء من (تجديد ذكرى أبي العلاء) المقترح الاستشراقي الذي نقصد به أنه يقترب إلى موضوعاته في ضوء القراءة الاستشراقية لتلك الموضوعات: حصل ذلك، كما يؤكد هو في كتابه عن أبي العلاء، وحصل ثانية، بتأثير من مرجليوث وغيره في كتابه عن الشعر الجاهلي، وحصل ذلك مرة ثالثة بتأثير من بلاشير في كتابه عن المتنبي.

في مقدمة (تجديد ذكرى أبي العلاء) يفصح طه حسين عن «منهجه» ويقرر أن من ينتدب نفسه لدراسة الأدب العربي وتاريخه:

لا بد له من درس الآداب الحديثة في أوروبا، ودرس مناهج البحث عند الإفرنج، بله ما كتب الأساتذة الأوروبيون في لغاتهم المختلفة عما للعرب من آداب وفلسفة ومن حضارة ودين^(٣٢).

ويؤكد أنه كان غافلاً عن كثير مما ينبغي أن يتوفر عليه، إلى أن «سمعت دروس الأساتذة المستشرقين» فـ«غيرت رأيي في الأدب ومذهبي في النقد التغيير كله»، واختار موضوعه عن أبي العلاء لأسباب لا تبعد كثيراً عن الصورة التي ركبها له المستشرقون. ومن أهم الأسباب التي دفعته إلى الاهتمام بشاعر المعرة هو:

أن الإفرنج قد عنوا بالرجل عناية تامة، فترجموا لزومياته شعراً إلى الألمانية، وترجموا رسالة الففران وغيرها من رسائله إلى الإنجليزية، وتخبروا من اللزوميات والرسائل مختارات نقلوها إلى الفرنسية، وأكثروا من القول في فلسفته ونبوغه^(٣٢).

وكانت النتيجة أن طه حسين قد أخذ في هذا الكتاب منهجاً ومقترحاً، واستعان بهما في تركيب كتابه الذي وصفه هو بنفسه، أنه كتاب فريد في بابه، لا مثيل له «وضعه صاحبه على قاعدة معروفة، وخطة مرسومة من القواعد والخطط التي يتخذها علماء أوروبا أساساً لما يكتبون في تاريخ الآداب»^(٣٤). والواقع أن العمل في ضوء المقترح الاستشراقي يصار إلى الإلماح إليه حتى في اختياره دراسة ابن خلدون^(٣٥)، وسيطرد لديه فيما بعد.

تكشف أيضاً مقدمة كتاب (تجديد ذكرى أبي العلاء) أنه لا يمكن لدارس عربي البحث في آداب العرب. إلا من خلال وسيط غربي، وسيط يجهز الباحث العربي بالمنهج أولاً، وبمقترح الموضوع واختياره ثانياً، وبالقواعد والخطط الخاصة ببناء البحوث ثالثاً. وهو أمر كان طه حسين حريصاً على الأخذ به في كتابه الأول، والإشارة إليه كمأثرة. وفيما يخص المنهج، فقد كان محمود أمين العالم دقيقاً في الإشارة إلى أنه في كتابه الأول عن أبي العلاء كان «يقيد كل شيء بنظام مطلق من الجبرية والحتمية»^(٣٦) بمعنى أنه ظاهر «متبنياً منهج الحتم التاريخي والطبيعي عند تين»^(٣٧)، ومحتوى الكتاب يبرهن على أمانة طه حسين في الاعتماد على مقولات ذلك المنهج، إلى درجة كان اهتمامه منصباً على البحث عن تلك المقولات في موضوعه، دون أن ينصرف اهتمام مماثل لطبيعة الموضوع، وخصوصياته وأبعاده، الأمر

الذي دفع أحد المختصين بخطاب طه حسين النقدي إلى القول: إن طه حسين في هذا الكتاب قد كرّس جهده لخدمة «شكل والمنهج»، ورتب كل ذلك خطاباً أنتج لغة ثنائية الأبعاد، هي: النفي والإثبات التي تروحي بمدى إدراكه ما يدعو له من كتابة جديدة كرفض المنهج، القديم، رغم مغالته، وتدعو إلى المنهج الجديد^(٣٨). وقد كان أمر التطبيق الشكلي لمقولات المنهج التاريخي، وأمر خطة الكتاب، ونتائجه، مثار ملاحظة محمد مندور الذي ذهب إلى أن «كتاب طه حسين الشاب الذي كان لا يزال في حماسه الأولى لمناهج البحث وأقسام الفلسفة» فجاء متن الكتاب عبارة عن «طائفة من التقاسيم المدرسية التي تقف عند الشكل دون أن تمس الصميم». ولهذا، فهو «أشبه ما يكون بقطعة من الأثاث، تامة التركيب، معدة الأدرج، أتى المؤلف فملأها»^(٣٩).

في (حديث الأربعاء) يفصح طه حسين بصورة كاملة عن تمسكه بمنهج الحتم التاريخي وترد المقولات الخاصة به في تضاعيف الكتاب، فمقاصد الناقد في نقده للشعر، كما يقول مستخدماً صيغة المخاطب، هي أولاً «أن تصل إلى شخصية الشاعر فتفهمها وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت». وثانياً:

أن تتخذ هذه الشخصية، وما يؤلفها من عواطف وميول وأهواء، وسيلة إلى فهم العصر الذي عاش فيه هذا الشاعر، والبيئة التي خضع لها هذا الشاعر، والجنسية التي نجم منها هذا الشاعر. فأنت لا تقصد إلى فهم الشاعر لنفسه، وإنما إلى فهم الشاعر من حيث هو صورة من صور الجماعة التي يعيش فيها^(٤٠).

بعد هذه التأكيدات التي يقدمها طه حسين، فيما يخص انعلاقة بين الأدب والواقع، تتضح أهمية هذه الرؤية في (في الشعر الجاهلي)، الرؤية التي دفعت إلى الوجود بموضوع «الشك» الذي يعتبر بالأساس أحد المقترحات الاستشراقية القديمة. فغياب صورة العصر التي يرغب بها طه حسين، بسبب تعلقه المدرسي بمنهج الحتم التاريخي، والإضافات التي لحقت به على يد «لانسون» و«دروس» «ناليو»، جعله

يشك بنسب الشعر الجاهلي. وهنا، ويتوجيه من التمسك «العقائدي» بالمنهج، تثار أمام طه حسين جملة عقبات، تعمل في نهاية المطاف على تهديم مشروعه النقدي بمعناه العام. والحقيقة أنه هو الذي يثير تلك العقبات، لأنه لم يكيف المنهج لغاياته من جهة، ولأنه مد الرؤية المنهجية خارج الحدود التي وضعت لها. ولم يكن يحسب أن كل ذلك سيجعل فروضه تتعارض وتتقاطع؛ ومن ثم تقوم هي نفسها بتهديد الغرض من الشك في الشعر الجاهلي. ومن ذلك أن طه حسين سئوى بين الشعر الجاهلي والقرآن من ناحية الماهية والوظيفة، فكلاهما خطاب تنعكس فيه صورة العصر الذي يظهر فيه، دون أن يضع تمييزاً بين الخصائص المميزة لكل من «النص الشعري» و«النص الديني». ثم قادت قراءته التي تترتب في ضوء منهج الحتم التاريخي، إلى التفريق بينهما، استناداً إلى أن صورة العصر الجاهلي غابت عن النص الشعري وحضرت في النص الديني. وهنا، بدل أن يمضي في استنطاق النصين استجابة للمقدمة التي صدر عنها، لجأ إلى الظروف التي أحاطت بنشأة وظهور كل من النصين المذكورين، فبما أن رواية القرآن صحيحة طبقاً لشروط الرواية والتدوين المبكر، فإن أمانته خارج مجال الشك، وبما أن رواية الشعر محاطة بالشكوك من كل جانب، فهو مشكوك فيه، وهنا يقحم طه حسين أداة البحث التاريخي الخارجي، في معالجة تصورات ومواقف وتمثيلات وجدت لها تجليات في الخطابين الشعري والديني، ولم يستعن بالقراءة الاستنطاقية التي يمكن لها أن تستخلص صورة العصر التي يبحث عنها. ولأنه عثر في القرآن على الصورة التي يريد، تخلص - دون أن يعلن - عن فرضيته الأولى، والحق القرآن هذه المرة بالتاريخ، واعتبره نصاً تاريخياً «يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشخفاً للعصر الذي تلى فيه»، وهذه الفرضية الجديدة تعمق الخطأ الأول، بدل أن تقدم البراهين على صواب الفكرة المطروحة، فهي من جهة تنقض الفرضية القائلة بالمساواة من ناحية الماهية والوظيفة بين النصين الشعري والديني، وهي من جهة ثانية، تقيم اتصالاً بين النص الديني والنص التاريخي، باعتبار صحة ودقة ما ينطويان عليه، وهي من جهة ثالثة تخضع النص الديني - الذي يفترض تعالياً وتجريداً - للمنظور التاريخي. ومع أن طه

حسين يطمئن المماثلة بين الديني والتاريخي حينما يعلن شكه بقضية إبراهيم وإسماعيل وبناء الكعبة، فإن المهم ليس هذا هنا، إنما المهم أنه يدمج دوائر تعبيرية مختلفة، هي: الأدبي والديني والتاريخي، ولا يأخذ في الاعتبار الخصائص النوعية والبنائية والأسلوبية لها. وهذا الدمج يعارض كلاً من الشروط الداخلية المكونة للأدب والدين والتاريخ ويتجاوز الاستقرار النسبي لخصائصها ووظائفها، وذلك يثير ناقد الأدب لأنه يجد مادة موضوعه، وهي النص الأدبي تدفع عسفاً خارج مضمارها التعبيري والوظيفي، ويفضض رجل الدين لأنه ينزل نصاً «موحياً» منزلة النصوص التاريخية، ويدهش المؤرخ لأنه يجد أن مظاهر تعبيرية - تمثيلية شفافة، تفتح ميدانه شبه الموضوعي. وعلى هذا فإن الرغبة في إثبات خطأ واحد، قادت إلى الوقوع في سلسلة من الأخطاء، وهذا الخطأ المراد إثباته، وهو عدم صحة الشعر الجاهلي بسبب عدم تجاوبه مع القراءة الباحثة عن صورة العصر في مرآة الأدب، هو الآخر مثار خلاف، لأنه يحكم على المادة الأدبية طبقاً لمعيار مستعار من خارجها، إنه معيار «حضور الواقع»، وبما أن هذا «الحضور» قد افترضه المنهج الذي أخذ به طه حسين، فإن البرهنة عليه أصبحت هاجساً يلاحقه، أفضى أحياناً إلى إلغاء بعض الشعراء من الوجود التاريخي، ولم يلتفت طه حسين إلى قراءات أخرى بديلة، تفتح له الآفاق أمام احتمالات جديدة، منها في الأقل اعتبار الأدب أحد المظاهر التمثيلية التي تنهض بمهمة تمثيل الأنساق الثقافية والاجتماعية خطايا، بدل أن تعكسها بتفصيلاتها، وغابت عنه الفرضية القائلة باختلاف العالمين النصي والواقعي، طبقاً لاختلاف مكوناتهما، وفي هذا كان يصدر عن وعي قديم جداً أشاعه القدماء من الأدباء والفلاسفة، ومؤداه تطابق ما في الأعيان مع ما في الأذهان. ونتيجة لمبدأ «المقايسة» فإن التطابق أيضاً قائم بين الواقع التاريخي والواقع النصي، وإذا حصل اختلاف ما فينبغي تخطئة ما في النص (= الواقع الذهني) لأن ما في الواقع (= الواقع العياني) لا يمكن له الخطأ باعتباره أصلاً ثابتاً تنعكس صورته في مرآة النص.

إن طه حسين يقوم فعلاً، بتوجيه من الفهم الأولي للمنهج الذي أخذ به، بإقصاء النص واستبعاده، لأنه فارق

ويقترن «الشك» بـ «أنصار الجديد»، فهؤلاء هم أصحاب «الشك الذى يبعث على القلق والاضطراب» وهم الذين «خلق لهم الله عقولاً تجحد فى الشك لذة، وفى القلق والاضطراب رضاء» لأنهم «يشكون فيما كان الناس يرونه يقيناً»، وهم الذين «ينتهبون إلى الشك فى أشياء لم يكن يحاح فيها الشك... إلخ. ويؤدى تكرار الإشارة إلى الشك إلى تأسيس سياق فكرى قوامه «الشك» الذى يهدف إلى استدراج «الحق»، وإبطال فاعلية سياق آخر قوامه «الإيمان بالقديم» الذى يريد الإبقاء على «الباطل».

وتشتبك السياقات المتضادة، بحيث يصار التركيز فيها على الإعلاء من شأن الشك فى كل شئ على حساب الإيمان بكل شئ. ولأن فرضية طه حسين - التى تستمد شرعيتها من المنطق القديم القائم على أن التسليم بصحة مقدمة، يلزم التصديق بالنتائج المترتبة عليها - تقول إن الشك هو الطريق الموصل إلى «اليقين»، فإن المتلقى يجد نفسه ينساق شيئاً فشيئاً إلى نوع من التواطؤ مع سياق الشك، فهو سياق جذاب يطهره، دون أن يؤذيه، يطهره، كما يريد طه حسين، من كل مفاهيم الجمود الموروثة. وهنا يدخل المصدر الديكارتي الذى سينهض بالمهمة: «أريد أن أصطنع فى الأدب هذا المنهج الذى استحدثته (ديكارت) للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا العصر». وبما أن هذا المنهج هو «أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثراً»، فإنه يلجأ فى الأخذ به: «لنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء». وذلك لأنه ليس خصباً فى العلم والفلسفة والأدب «إنما هو خصب فى الأخلاق والحياة الاجتماعية أيضاً» والأخذ به «ليس حتماً على الذين يدرسون العلم ويكتبون فيه وحدهم، بل هو حتم على الذين يقرأون أيضاً». ولا يقتصر الأمر على نوع من الممارسة المنهجية التى يدعو إليها طه حسين إنما يتجاوز الأمر ذلك إلى دعوة «أيدولوجية» يكون مبدأ «المقايضة» حاضراً فيها:

سواء رضينا أم كرهنا فلا بد أن نتأثر بهذا المنهج فى بحثنا العلمى والأدبى كما تأثر به أهل الغرب، ولا بد من أن نصطنعه فى نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب فى نقد

مرجعياته التاريخية، تلك المفارقة الطبيعية التى تقوم بها نصوص الأدب، فهى تنشأ فى حاضنة ثقافية معينة، ولكنها - لأنها تشكيل لغوى رمزى دال له أنساقه البنائية والدلالية والأسلوبية الخاصة، لا يمكن اعتباره ملحقاً انعكاسياً - تقطع الصلة المباشرة بمرجعيتها، وتفارقها، بحيث تكون عالماً موازياً لها، فيتكون عالمان يتبادلان الاستشفافات ولكنهما لا يتماهيان مع بعضهما، ولذلك يتحرر النص من قيود المرجعية التى كان الفكر القديم يقول بحضورها معياراً لصحة الأدب وقيمته، وطه حسين احتذى حذو القدماء فى فهمهم للأدب. وبناء على ذلك الفهم - الذى زعم أنه جديد - ظهرت قضية الشك، ليس كسبب منهجى إجرائى يستعين به الباحث لكشف أبعاد موضوعه، إنما كنتيجة أظهرتها سياقات فهم معين لماهية الأدب، سياقات تختزل الأدب إلى آلة غايتها توثيق الواقع. وقد عبر طه حسين عن هذه العلاقة المقلوبة بوضوح قائلاً:

إنى شككت فى قيمة الشعر الجاهلى، وألححت فى الشك، أو قل ألح على الشك، فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر، حتى انتهى بى هذا كله إلى شئ إلا يكن يقيناً فهو أقرب من اليقين. ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهلياً ليست من الجاهلية فى شئ، وإنما هى منتحلة مختلفة بعد ظهور الإسلام، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، وأكاد أشك فى أن ما بقى من الشعر الجاهلى الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً، ولا يدل على شئ ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى (١).

يظهر مصطلح «الشك» فى كتاب (فى الشعر الجاهلى) بوصفه الأداة السحرية التى ستظهر «الحقيقة»، ويتردد كثيراً هذا المصطلح، بحيث يصبح تكراره مثيراً للانتباه، وكأن حضوره فى سياق الكتاب نوع من التعويض عما يراد أن يشك فيه. فالهدف المعلن هو «أن نضع علم المتقدمين كله موضع البحث» ويستدرك قائلاً الأصح موضع «الشك»،

آدابهم وتاريخهم. ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات من السنين تتغير وتتغير غربية، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية، وهي كلما مضى عليها الزمن جُدت في التغير وأسُرعت في الاتصال بأهل الغرب^(٤٢).

وحجته على ذلك هي:

انتشار العلم الغربي في مصر، وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربي، فكل ذلك «سيقضي غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غريباً، وبأن ندرس آداب العرب وتاريخهم متأثرين بمنهج (ديكارت) كما فعل أهل الغرب في درس آدابهم، وآداب اليونان والرومان»^(٤٣).

ويتهى في نوع من التأكيد الجازم معلناً أن «المستقبل لمنهج ديكارت لا لمنهج القدماء»^(٤٤). وتستعبر هذه الدعوة بوضوح عن نفسها في (مستقبل الثقافة في مصر) بحيث لا يصار أبداً إلى التفريق بين الممارسة المنهجية لفيلسوف أو ناقد أو تيار فكري وبين «الغرب» المحمل بإيديولوجيا لها مرجعياتها وشروطها التاريخية وتصوراتها الخاصة. واختزال «الغرب» إلى خيار ثقافي وعلمي أمر يتنافى مع واقع الغرب نفسه. وعلى هذا، فإن طه حسين يبدأ من «بذرة الشك»، ويمر بـ«ديكارت» بوصفه الممثل الأكبر لهذا الاتجاه، ليصل بعد ذلك إلى نوع من الدعوة الواضحة إلى «التغريب». ولكن، ينبغي الآن أن يتجه اهتمامنا إلى مدى فاعلية «منهج الشك الديكارتي» كما عرضه طه حسين. فما يلاحظ، قبل كل شيء، أنه لا يأخذ بالاعتبار قرابة ثلاثة قرون من تاريخ الغرب الفكري بعد ديكارت، قام بها هذا الفكر بتجاوز الديكارتية، بحيث انحسرت على أنها مرحلة أولى من مراحل تاريخ ذلك الفكر. وواقع الحال، فإن فلسفة ديكارت بدأت تتراجع منذ وقت مبكر في نهاية القرن السابع عشر، وقامت ثورة العلوم - التي دفعت بها الفلسفة التجريبية - في القرن الثامن عشر بإقصاء الأسئلة الأساسية للفلسفة الديكارتية، وخرجت العقلانيات الحديثة، مثل الكانتية والهيكلية لتختزل الديكارتية إلى موروث فاقد للديمومة وقوة الفعل. وكل هذا

أغفله طه حسين، وأعلن عن «اكتشاف» الديكارتية بأسلوب احتفائي، لا يخلو من الدهشة الأولى التي ترافق كل ملامسة ابتدائية لفكرة أو مفهوم. يضاف إلى ذلك أن مظهر عند طه حسين من أفكار ديكارت، إنما هي أصداء غامضة (٤٥)، مجتزأة من سياق الديكارتية، لكن الأمر الأكثر أهمية، أنه، خرج بالمنهج الديكارتي من ميدان إلى ميدان آخر لا يصلح له في صورته الأصلية. وعلى هذا يتعمد الحديث عن تأثير حقيقي بديكارت إلا بكثير من التحديد والتقييد، ذلك أن شك ديكارت شك منهجي، فيما شك طه حسين تاريخي، لأنه لا يستهدف البحث عن ماهيات ثابتة لا تاريخية، مثل الماهيات الرياضية أو الحقائق الميتافيزيقية، كما هو الحال عند ديكارت، بل يستهدف من وراء شكّه الكشف عن دور الزمان في بناء اللغة وهدمها، والكشف عن دور الزمان في صحة الرواية الأدبية وكذبها، والبرهنة على أن المصلحة والعصبية والصراع بين الأمم المختلفة داخل الدولة العربية في عصرها الأول، قد لعبت دوراً كبيراً في تشويه الرواية، وبما أن كل هذه الموضوعات هي عناصر تاريخية، فإن شكّه خصص لغاية تاريخية، فيما يندرج شك ديكارت في إطار الشك الأنطولوجي الذي يتخذ الرياضيات منهجاً والميتافيزيقيا موضوعاً^(٤٦). واقتصرت الإشارات إلى ديكارت دون أن يصار إلى إدخال منهجه فعلاً في سياق البحث، ذلك أن المنهجية الديكارتية القائمة على أسس لاهوتية، غايتها إثبات موضوعات اللاهوت الأساسية: النفس والله والعالم، كانت تنطلق من مبدأ الشك الأنطولوجي بهدف إثباته، فعند ديكارت كل شيء يمكن الشك فيه، إلا الذات المفكرة التي تمارس الشك الآن، وعملية إثباتها تؤدي إلى إثبات الله والعالم، يقول ديكارت:

رأيت من يريد أن يشك في كل شيء لا يستطيع من ذلك أن يشك في وجوده حين يشك، وأن ما سبيله في الاستدلال على هذا النحو من عدم استطاعته أن يشك في ذاته، ولو كان يشك في كل ما سواه ليس هو ما نقول عنه أنه بدننا، بل ما نسقيه روحنا أو فكرنا، بهذا الاعتبار أخذت كينونة هذا الفكر أو وجوده على أنه المبدأ الأول، ومن هذا المبدأ استنبطت بكل وضوح المبادئ

ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ما قيل فيهما من قبل وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة الثقيلة التي تأخذ أهدينا وأرجلنا ورؤسنا فتتحول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرة، وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة أيضاً.

ثم يمضى مبيّنا ما يعوق البحث في هذا الموضوع:

نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يصاد هذه القومية، ويصاد هذا الدين، يجب ألا نتقيد بشيء ولا ندع لشئ إلا مناهج البحث العلمي الصحيح، ذلك أننا إذا لم ننسى قوميتنا وديننا وما يتصل بهما فسنضطر إلى المحاباة وإرضاء العواطف، وسنغفل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين^(٤٩).

إن التماثل الظاهري بين النصين اللذين أوردناهما لديكارت وطه حسين يخفى وراءه اختلافاً كبيراً بين الشك عند الأول والشك عند الثاني، فإذا كان ديكارت يريد إثبات النفس والله والعالم من خلال شكّه، فماذا كان يريد طه حسين أن يثبت؟ إنه لا يريد أن يثبت شيئاً، إنما يريد أن يدعم فرضية منهج الحتم التاريخي التي أخذ بها. وعلى هذا فإن الشك الديكارتى فى وعى طه حسين تعرّض للاختزال والانتقاء، وفهم فى غير ما وضع له، واستخدم شعاراً، ولم يمارس فعلاً مباشراً، لأن فعله يظهر وسط المنظومة الفلسفية التي تحتضنه، وتلك المنظومة وموضوعها الميتافيزيقى كانا غائبين تماماً عن عمل طه حسين فى موضوع الشعر الجاهلى. وإذا كان الأمر كذلك، فما صلة إثارة الشك فى هذا الموضوع، وما علاقته بجملة الدراسات الخاصة بالشعر الجاهلى؟ الواقع، أن «شك طه حسين» متصل فى جوهره بشك المستشرقين فى ذلك الشعر، أكثر مما هو متصل بشك ديكارت الفلسفى. فقد كان أمر صحة الشعر الجاهلى موضوع خلاف بين المستشرقين منذ مطلع النصف الثانى من القرن التاسع عشر، إذ كتب فيه نولدكه فى عام ١٨٦١

التالية، أعنى وجود إله صانع ما هو موجود فى هذا العالم، ولما كان الله تعالى منبع كل حقيقة، فإنه لم يخلق الذهن الإنسانى على فطرة تجعله يخطئ فى الحكم الذى يطلقه على الأشياء التي يتصورها تصوراً واضحاً جداً ومتميزاً جداً. تلك هى المبادئ التي استعملتها فيما يتصل بالأشياء اللامادية أو الميتافيزيقية، ومن هذه المبادئ استنبطت استنباطاً واضحاً كل الوضوح مبادئ الأشياء الجسمانية أو الفيزيقية، أعنى وجود أجسام ممتدة طولاً وعرضاً وعمقاً، وذات أشكال مختلفة ومتحركة على أنحاء مختلفة^(٥٠).

هذا هو مضمون الشك عند ديكارت، ويعبر عنه منهجياً قائلاً:

إذا أردنا أن نفرغ لدراسة الفلسفة دراسة جدية والبحث عن جميع الحقائق التي فى مقدورنا معرفتها، وجب علينا أن نتخلص من أحكامنا السابقة، وأن نحصر على أطراح جميع الآراء التي سلمنا بها من قبل، ذلك ريثما تنكشف لنا صحتها بعد إعادة النظر فيها، وينبغى أيضاً أن نراجع ما بأذهاننا من تصورات، وأن لا نصدق إلا التصورات التي ندركها فى وضوح وتميز، وبهذه الطريقة نعرف أولاً أننا موجودون باعتبار أن طبيعتنا هى التفكير، ونعرف فى الوقت نفسه وجود إله نتمتع عليه، وبعد أن ننظر فى صفاته نستطيع أن نبحث عن حقيقة الأشياء الأخرى جميعاً نظراً إلى أنه هو علته^(٥١).

ومن الواضح أن ديكارت يريد إثبات الذات والله والعالم بطريقة مخالفة لما أشاعه اللاهوت الكنسى الذى يفترض التسليم المسبق بها، فيما يريد ديكارت البرهنة عقلياً على وجودها، فشكه يتجه إلى الموروث الكنسى حول تلك الموضوعات، وفلسفته قائمة لتحقيق تلك الغاية، وطه حسين ينتزع هذا الشك من سياق الفلسفى، ويدخله فى سياق آخر، ويعبر عن الأسلوب الذى أشار إليه ديكارت بصدد الشك الأنطولوجى، بطريقته هو، قائلاً:

لنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربى القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء،

وألبرت في عام ١٨٧٢، وتوالت البحوث والدراسات الكثيرة في هذا الموضوع (٥٠). وتوجت تلك البحوث، بدراسة مارجليوث (أصول الشعر العربي) التي ظهرت في عام ١٩٢٥، وكان مارجليوث قد بدأ ينشر شكوكه حول صحة الشعر الجاهلي منذ عام ١٩٠٧، وكانت آراؤه مثار نقاش بين المستشرقين، فقد ردّ عليه «لايل» في مقدمته لـ «المفضليات» في عام ١٩١٨، وبلورها بصورة أولية، نشرت قبل زمن من الصياغة النهائية التي تضمنت معظم الحجج التي توسع بها طه حسين فيما بعد، وكانت استنتاجات مارجليوث تشكل اللبّ الأساس الذي ورد في متن كتاب طه حسين، بعد أن دمج مع مرويات ابن سلام الجمحي (٥١).

انتظمت كثير من جهود طه حسين الفكرية والنقدية ضمن إطار الموجّه الثقافي الغربي الذي تدخل في ترتيب آرائه، لأنه امثل لسياقاته العامة، دون أن يقف منه موقفاً نقدياً حوارياً واقتباساته الكثيرة التي حاول أن يكيّفها لتوافق موضوعاته الأدبية أو الفكرية العربية، أدت في النهاية وظيفة مضادة لما ينبغي أن تقوم به، فبدل أن تتمثل طبيعة الموضوعات المدروسة، وتتمكن من أن تندمج في سياقاتها، لتقديم تحليل كفؤ وفاعل بوصفها مكونات ضمنية فيها، قامت، على العكس، بتمزيق الموضوعات، لتوافق الإجراءات العامة، والأهداف الأساسية التي فرضتها سياقات ثقافية مختلفة، فجاءت تلك الجهود، وهي تحمل في طياتها نوعاً من «الانتقائية التوفيقية» التي يشحب فيها الوعي النقدي، وترتفع درجة الانتقاء المرسل؛ هي نوع من التوفيقية التي تطمح أن تصالح الأضداد، دون أن يكون لها الوقت الكافي للبحث عن التجانس، أو الإلحاح على منظور واحد متلاحم، أو إدراك المسافة المراوغة التي تفصل بين التوفيق والتلفيق، فطه حسين يتعامل مع أدب الغرب ونقده باعتباره وجهاً آخر للتعامل مع الأدب العربي ونقده. وهو يجرب كل منهج ممكن في التعامل مع الأدب العربي القديم أو الحديث، ويحاول الإفادة من كل تصور نظري، أو إجراء تطبيقي، يعينه على تأصيل الدراسة الأدبية، فينتقل بين المناهج والنظريات وبين التصورات والإجراءات مثلما ينتقل المسافر بين العربات

والمحطات، في رحلة شاقة طويلة لا يعنيه من الانتقال والتغيير سوءاً بلوغ محطة الوصول، وهي، حسب جابر عصفور، تحقيق التنوير وتأسيس النهضة الأدبية والنقدية (٥٢). ومن الطبيعي أن يقع الاضطراب في رؤية تنتزع ما ترغب فيه، وتطبقه هنا أو هناك، وتدخل مبدأ «المقايسة» معياراً في معالجة الظواهر الفكرية والأدبية، لأنّ «القراءة الخاصة» لموضوعات محددة، تنصاع لشروط «قراءة عامة» أنتجها سياق ثقافي مغاير، هنا تنقسم الممارسة النقدية على ذاتها من ناحية الرؤية والمنهج. وتلافياً لذلك الازدواج، يصار إلى تقديم حلول جاهزة تطبق - ببراعة أحياناً - على موضوعاتها، باعتبارها حلولاً ناجحة، بحيث يبدو ضمور الموضوع واضحاً أمام حضور الحلّ البراق المحتفى به، وفي ذلك كان طه حسين مشدوداً إلى نموذج عقلي - فكري، رسخته الثقافة الغربية حول موضوعات خاصة بها، وجهد هو في استجلابه، ولاضيق في ذلك، إذا كان الهدف هو أن تشارك أسئلة الثقافات المختلفة، وتتم الإفادة من أسئلة الآخرين وتوصلاتهم، لكن الضرر يقع، حينما يتم اللجوء إلى تطبيق حلول جهزها الآخرون لتوافق حالات خاصة، على حالات لا يشترط فيها التوافق مع تلك الحالات، وانجذابه إلى نموذج يراه قاراً، إنما هو في حقيقة الأمر تجريد ذلك النموذج من سياقاته، واعتباره نموذجاً كونياً متفرداً، تتجاوز فاعليته شروط الزمان والمكان. ويقدم طه حسين أكثر من دليل على هذا الأمر به فمفهومه للتاريخ المطرد منذ الإغريق، والإيمان بما يصطلح عليه «بالمعجزة الإغريقية»، والأخذ بتبعية العقل الشرقي «القريب» للعقل الغربي، حيناً، والقول حيناً آخر بالاختلاف بين الاثنين بسبب اختلاف الطبائع، وهو تصور أشاعته المركزية الغربية التي تتناقض نتائجها أحياناً، كما هو واضح في هذه القضية. والتعلق بمفهوم مرآة الأدب، ومجاعة المستشرقين في شكوكهم التاريخية حول صحة الشعر الجاهلي، وغير ذلك كثير من الأدلة التي تؤكد أنّ الموجّه الغربي لديه تحول إلى مؤثر كوني مجرد، يتجه الاهتمام إلى تطبيقه، أكثر مما يتجه الاهتمام إلى أمر الموضوع واشتراطاته الخاصة. ووسط كل هذا يظهر مبدأ «المقايسة» ليمارس أفعالاً ثنائية، تثبت وتبطل، تؤكد وتنفي، تستحوذ وتقصى. في الطرف الأول من تلك الثنائية يصار إلى الإغلاء من شأن كل الإشارات والرموز

والإيحاءات الخاصة بالتثبيت والتأكيد، إذا كان الهدف من «المقايضة» إثبات شيء، وعلى النقيض يصار إلى أبطال كل الإشارات والرموز والإيماءات ونقيضها وإقصائها التي تعارض ذلك، وتنعكس الحالة، إذا كان الهدف من «المقايضة» نفي شيء وإبطاله.

لم يتمكن الوعي النقدي عند طه حسين من الالتفات إلى نقد المرجعية التي يصدر عنها، فالثقافة الغربية متعالية على النقد، وهذا يقضي إلى الأخذ بمقولاتها وحلولها وتصوراتها. ومع أن «إشكالية» الغرب، بوصفه غرباً «كونياً» يمثل المركز الفاعل في العالم، والمعيار السليم في الثقافة والسلوك وكل المظاهر السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية، لم تكن مثارة لدى طه حسين بصورة نقدية، كما تثار الآن، فإن عمل طه حسين، في التحليل الأخير، يندرج في إطار التبشير - ليس بالمعنى الدعائي - بثقافة الغرب، وخاصة بعدها الإنساني، دون التدقيق فيما سيؤدي إليه ذلك التبشير. وهنا ينطبق عليه وصف شكري فيصل، وهو أنه:

ليس الباحث الخطير فحسب، ولكنه داعية خطير للذي يذهب إليه، أو يأخذ به... إن كثرة أبحاثه ودراساته، هي أبحاث ودراسات من نحو، لكنها دعوات من نحو آخر... لقد كان البيان عنده.. طريقاً للدعوة أو للفكرة، لا تحقيقاً لمتعة فنية أو نشوة نفسية.

الهوامش:

(١) نجل حول هذا الضرب من القراءة على الكتب الآتية:

- مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن.

- محمد فريد وجدي، نقد كتاب في الشعر الجاهلي.

- محمد أحمد النمرائي، النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي.

- محمد الخضر حسين، نقض كتاب في الشعر الجاهلي.

- محمد لطفى جمعة، الشهاب الراصد.

- محمد أحمد عرفة، نقض مطاعن في القرآن الكريم.

- محمد محمد حسين، الانجماوات الوطنية في الأدب المعاصر.

(٢) عاطف العراقي، العقل والتبوير (بيروت، المؤسسة الجامعية، ١٩٩٥) ص

٢٤٠، ٢٥٠.

وهو في كل عمله «داعية من نوع خاص... يدعو إلى هذه الحضارة الجديدة» (٥٣). هذه «الحضارة الجديدة» التي يدعو إليها طه حسين، هي، كما يقول محمد مندور «الثقافة الأوربية» التي كان «يحاول في إيمان أن يدخلها في مجرى تفكيرنا» (٥٤). وبما أن أهل تلك الحضارة أقوياء ومتقدمون، فالدعوة لها بعد آخر، وهو الأخذ بتلك الحضارة والاندرج فيها، وتجريد الغرب من بعده الواقعي، والارتفاع به إلى مصاف النموذج المجرد الذي يجب أن يقتدى. والدفع باتجاه تقليده ومحاكاته، هو نوع من «التغريب» الذي يقوم على اعتبار مدّ المؤثر الغربي إلى كل مجالات الحياة، باعتباره مؤثراً إنسانياً خالداً. وطه حسين، يكثّر من كلمة «خالداً» في خطابه، حيثما ترد الإشارة إلى العقل اليوناني أو الثقافة الغربية.

إن طه حسين الباحث والناقد، وبصفته الريادية، كان من أوائل الذين دشّنوا للإشكالية الفكرية - المنهجية التي مستعاضم مع مرور الزمن، وهي إخضاع الذات، بجوانبها المتعددة، ومظاهرها المختلفة، لمعيار غربي، والنظر إليها بمنظور «الآخر»، والبحث فيها، تكتّوناً وماهية من خلال رؤية غربية وبوسائل غربية، فـ «التجديد» و«التحديث» لا تقوم لهما قائمة، إلا باحتذاء الآخر رؤية ومنهجاً، والأخذ بالأسباب التي أخذ بها، دون التحسب للملابسات الناتجة عن ذلك، والتعارضات الناشئة بسبب الاختلافات النسبية في الشروط التاريخية بين الثقافة الغربية والثقافة العربية.

(٣) سيد البحراوي، لبحث عن النهج في النقد العربي الحديث (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٣) ص ٥٠.

(٤) جابر عصفور، المراهب المتجاوزة (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣) ص ٢٠١.

(٥) سعد الله ونوس، كتاب قضايا وشهادات الخاص بطه حسين (قبرص، مؤسسة عيال، ١٩٩٠) ص ١١ - ١٧.

(٦) جابر عصفور، هوامش على دفتر التبوير (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤) ص ١٦٠.

(٧) طه حسين، المؤلفات الكاملة (بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣) ٩، ٥٠ - ٥١.

(٨) م. د. ٥٨: ٩.

- (٩) طه حسين، المؤلفات الكاملة، ٨: ١٦٦.
- (١٠) طه حسين، قادة الفكر (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٩) ص ٣٩ - ٤٠ وانظر الأعمال الكاملة ٨: ١٩٤، ١٩٥.
- (١١) م. ن. ص ١٤٨.
- (١٢) أرسطاطاليس، نظام الأثنين، ترجمة: طه حسين، المؤلفات الكاملة ٨: ٢٩٠.
- (١٣) قادة الفكر، ص ٣٧.
- (١٤) م. ن. ص ١٥١.
- (١٥) م. ن. ص ١٥.
- (١٦) طه حسين، في الشعر الجاهلي (القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٦) ص ٩.
- (١٧) م. ن. ص ٤٤.
- (١٨) م. ن. ص ١٥-١٦.
- (١٩) م. ن. ص ١٢٦.
- (٢٠) م. ن. ص ٢٦.
- (٢١) م. ن. ص ٢٩.
- (٢٢) عزيز العظمة، العلمانية من منظور مختلف (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٢) ص ٢٤٧.
- (٢٣) كارل لونيون، تاريخ الآداب العربية، نشر مريم نالينو (القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٤) انظر مقدمة طه حسين، ص ٩.
- (٢٤) م. ن. ص ١١.
- (٢٥) أحمد بو حسن، الخطاب النقدي عند طه حسين (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥)، ص ٣٦.
- (٢٦) طه حسين، الأيام (القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٩٢) ص ٣٤٩.
- (٢٧) مصطفى عبد الغني، تحولات طه حسين (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥) ص ٢٠، ٣٠.
- (٢٨) في الشعر الجاهلي، ص ١.
- (٢٩) المرايا المتجاورة، ص ٢٠، ٢١.
- (٣٠) قسطاكي الحمصي، منهل الورد في علم الانتقاد (القاهرة، مطبعة الفجالة، ١٩٠٧). ١: ٨٩ و ١٥١.
- (٣١) صبرى حافظ، أفق الخطاب النقدي (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٦) ص ٩٨ - ٩٩.
- (٣٢) طه حسين، تجليد ذكرى أبي العلاء (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢) ص ٧.
- (٣٣) م. ن. ص ١٠.
- (٣٤) م. ن. ص ١٢.
- (٣٥) طه حسين، فلسفة ابن خلدون الاجتماعية، ترجمة: محمد عبد الله عتاه، المؤلفات الكاملة ٨: ١٠.
- (٣٦) محمود أمين العالم، طه حسين مفكراً، انظر كتاب طه حسين كما يعرفه كتاب عصره، (القاهرة، دار الهلال)، ص ١٢٦.
- (٣٧) محمود أمين العالم، الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر، انظر كتاب الفلسفة العربية المعاصرة، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٨)، ص ٨.
- (٣٨) الخطاب النقدي عند طه حسين، ص ٦٨.
- (٣٩) محمد مندور، في الميزان الجديد (القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٤) ص ١٠٢ و ١٠٣.
- (٤٠) طه حسين، حديث الأربعماء (القاهرة، دار المعارف) ٢: ٥١ - ٥٢.
- (٤١) في الشعر الجاهلي، ص ٧.
- (٤٢) م. ن. ص ٤٥.
- (٤٣) م. ن. ص ٤٥.
- (٤٤) م. ن. ص ٤٦.
- (٤٥) محمد عابد الجابري، التراث والحدائق (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١)، ص ٢٥١.
- (٤٦) يوسف سليم سلامة، ديكرات وطه حسين، انظر الكتاب الدوري: قضايا وشهادات الخاص بطه حسين، ص ٩٥.
- (٤٧) ديكرات، مبادئ الفلسفة، ترجمة عثمان أمين (القاهرة، دار الشفا: ١٩٧٩)، ص ٣٨ - ٣٩.
- (٤٨) م. ن. ص ١٠٦.
- (٤٩) في الشعر الجاهلي، ص ١٢.
- (٥١) للاطلاع على التفاصيل، انظر: عبد الرحمن بدوي، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٦).
- (٥٢) مرجليوث، أصول الشعر العربي، ترجمة: يحيى الجبوري (بنغازي، جامعة قارونس، ١٩٩٤) انظر مقدمة المترجم ص ٣٠ - ٣١.
- (٥٣) المرايا المتجاورة، ص ١٠ - ١١.
- (٥٤) طه حسين، تقليد وتجديد (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨) انظر للقلعة بقلم شكرى فيصل، ص ١٤.
- (٥٥) في الميزان الجديد، ص ١٠٤.

الكتابة الأدبية خارج المصطلح الأدبي

مدخل لقراءة مشروع كيليطو النقدي

محمد أزويطة*

نخرج منها، ونوجه لها ضربات من هذا الخارج^(١)، بل هي «موضوع مفتوح» يتضمن العديد من الاندساسات، والتلوينات المفاهيمية؛ إننا أمام أركيولوجيا ميتافيزيقية، تندس من خلالها صيغ «حكائية عظيمة»، يمكن معاينتها في شكل ملاقط أحادية وازدواجية وثالوثية تنزع إلى التماثل والانتشار، وفق سلاسل عنقودية، وطوابق تراتبية، وغائيات جدلية: نقف على ترسبات الميتافيزيقي، ضمن كومة -fais ceau مفاهيمية تحيل مباشرة إلى الأصل والمركز والحقيقة والهوية والحضور... كما نقف عليه في التوزيع التراتبي الطبقي المؤسس لتاريخ الميتافيزيقا الغربية من أفلاطون إلى هوسرل، توزيع يحيل إلى علاقات محكومة بالتوزيع إلى باطن / ظاهر، واقعي / خيالي، عمق / سطح، دال / مدلول، كلام / كتابة... وأخيرا ثالوث غائي يرتبط في سياق صياغته الجدلية الهيكلية بالتحقق النهائي، لتجلى الحقيقة، واكتمال حضورها.

– يتحرك الإبداع الفلسفي المعاصر في أفق جديد: نقد الميتافيزيقا بالكشف عن مساربها، وبيان اشتغال مفاهيمها، ورصد تموضعات سلاسلها العنقودية المتشابكة... مع ما يتطلبه هذا السلوك المعرفي من تموضعات استراتيجية، وبرامج منهجية قادرة في سياق مشاريعها الجديدة على إرباك المقاسات الميتافيزيقية أو خلخلة نسقها الممتد داخل انتظامات ثابتة وحصينة...

ما يكشف عنه هذا الاهتمام – بما هو استراتيجية – هو أن الميتافيزيقا ليست كلا موحداً، متجانساً، نستطيع حصر وقائعه بجمع المعطيات في إطار زمان ومكان محددين، مما يشكل مدونة ميتافيزيقية، نستطيع رجّ بنائها، وإرباك مفاهيمها وتموضعاتها، وتعبير دريدا J. Derrida «ليست تخمًا واضحًا. ولا دائرة محددة المعالم والمحيط، يمكن أن

* باحث مغربي .

- السبب الأول : هو أن الميتافيزيقا «مشروع»، من القوة التاريخية، والصلابة النسقية، يصعب تجاوزها بسيطة؛ بيان ذلك أن حلقة الترسيب الميتافيزيقي من أفلاطون إلى هوسرل ومن كوجيف إلى فوكوياما تقابلها الحلقة المضادة بدءاً من نيتشه وهيدجر مروراً بفوكو، وانتهاءً بدريدا الذى تشكل وقفته المنهجية والمفاهيمية أخصب مرحلة فى تفكيك العمارة الميتافيزيقية. وفى سياق عملية «التجاوز» تلك يتم نسج صياغات «مكتملة» ومنفلتة فى الأوان ذاته من الحديث عن «النور الطبيعي» إلى «الأصلى» *Propre* الهيدجرى، ومن متعالى هوسرل إلى إمبراطورية «الدليل» مع سوسير *Saussure* حيث يكشف دريدا دفعة واحدة عن سيرورة بلاغية مترسبة هنا وهناك. ونحن نرى كيف أن سوسير لم يكن له أن يتنصل من توظيف الدليل، بعد أن قام باقتراح ثنائية الدال والمدلول، والحال أن «اللغة الاستعمالية» ليست بريئة أو محايدة، إذ هى لغة الميتافيزيقا الغربية التى تحمل ليس فقط عدداً مهماً من فرضياتها المختلفة، وإنما فرضيات مترابطة ومكتفة بشكل نسقى^(٤).

- السبب الثانى : وهو أن اشتغال هذه المفاهيم هو من صناعة الغرب وتسويقه، كما أنها من استعماله ونقده، ومن قبوله ورفضه لها. وبمعنى آخر، فإن نقد مركزية السلالة - شرط علم الإثنولوجيا - كان معاصراً تاريخياً ونظماً لتدمير تاريخ الميتافيزيقا. كما أن استئناف النظر فى الثقافة الأوروبية، باعتبارها ثقافة المرجع، ليست لحظة خطاب فلسفى أو علمى، إنها لحظة سياسية اقتصادية كما يؤكد دريدا نفسه... مما يجعل السؤال عن خلفية نقد التمركز فى صيغته الأحادية أو الازدواجية: مركزاً/ محيط، غرب/ شرق... وارداً. غير أن هذا الحذر الإيدولوجى هو

التشكيل الميتافيزيقي المذكور نابع فى شكله «الأصلى» من خطاب خارج من اللاهوت مباشرة، وسيمتد هذا الأفق، بكل مؤشرات الدلالية، وأماراته المنطقية، وعبر حقبة متعددة إلى الاستقرار فى فروع معرفية متنوعة فى الفلسفة كما فى الأدب، وفى اللسانيات كما فى الإثنولوجيا وعلم النفس...

لنؤشر، إذن، على أننا أمام انتظام مفاهيمى، مبين نسقياً هو جزء من اشتغال ممارسة، خضعت لتحويلات، كما اتخذت أشكالاً من التباين والتناغم، وهى فى كل ذلك تحاول اجتراح قيم متعددة من الثوابت الرؤيوية فى نظرتها إلى الوجود.

سيكون مطمح الخطاب المعاصر، هو وضع الميتافيزيقا فى أزمة، والبرهان فى ذلك واضح. فرغم الطابع الوضائى لكل من أفلاطون وهيجل، فإن رجوع الصدى سيكون مفهوماً كتملك وقلب للطروحات الميتافيزيقية عندهما، وسواء اتخذت المعطيات شكل مقولات متعلقة بالنظرة إلى التاريخ أم ارتبط المتكأ المعرفى بالحضور ومشتقاته المبطنة حيناً، والمكشوفة حيناً آخر لمفهوم المركزة وتفرعاته المنطقية والعنصرية والقارية، فإن التشكيلات المعرفية المعاصرة (جينياالوجيا، حفريات، أنطولوجيا، تفكيك...)، قد اتخذت فرساً نظرياً «متماسكاً» يضع المصير الميتافيزيقي موضع أكثر من سؤال، فلا غرابة أن تكون الأفلاطونية المضادة، وما بعد الهيجيلية هما حجر الزاوية فى التفكير الفلسفى المعاصر. نحن نقراً تحت فقرة «أفلاطون» فى القاموس الفلسفى الذى أمر به ستالين: «إيدولوجى من ملاكى العبيد». أما وجودية «سارتر» فى نقاشها ضد الماهيات، فقد كان أفلاطون هدفاً لها. وبالرغم من احترام هيدجر لما تبقى من الطابع الإغريقى فى المظهر الوضائى للمثل، فإنه يؤرخ المنعطف الأفلاطونى كبداية للنسيان. أما نيتشه فيصفه بالمرض الروحى للغرب، مرض معد أصاب كل الذين احترقوا الأفلاطونية^(٢) وبالموازاة أيضاً يعلن فوكو فى درسه الافتتاحى أن «عصرنا هو محاولة الانفلات من قبضة هيجل»^(٣)، أى السعى إلى إرساء تاريخ مضاد للتاريخ الميتافيزيقي كما أرسته المثالية المطلقة.

كيفما كانت الصورة التى نهدف من خلالها إلى رصد الاندساس الميتافيزيقي، فإن مغامرة من هذا الشكل تبقى مترددة لسببين:

ما يدفعنا إلى «استثمار» الأبحاث المتعلقة بالموضوع .

في سياق هذه الواقعية الجديدة في مساءلة الميتافيزيقى، بالاستناد إلى فرشها النظرى، يمكننا ملامسة مشروع ع. كيليطو النقدي. وبهذا المعنى، فنحن لسنا أمام أصل ومعين لا ينضب يؤثر عليه ذلك الثالث الميتافيزيقى غرب/ شرق، بل إننا أمام مشروع يؤثر على حقبة جديدة في رج الميتافيزيقا، وتصديق نسقها وعدم الاستسلام لعرفيتها، حقبة تستجيب «لنفس الضرورات» التاريخية والحضارية هنا وهناك. مشروع ع. كيليطو، إذن، هو استراتيجية «شاملة» لتفكيك الخطاب النقدي «المتداول»، في العالم العربى، وما ترسب داخله من مقصديات منهجية ومفاهيمية، تشكل في مجموعها أفقا ميتافيزيقيا، يحكم رؤى الفكر والوجود معا.

هدف هذه المقاربة، هو التأشير على ملامح هذه الواقعية الجديدة في الخطاب النقدي العربى الحديث، وفي مقدمة ذلك، زعزعة العديد من الثوابت التي يأخذ مسلكها تفريعات منهجية، مفاهيمية أو إيديولوجية، جعلت من النقد الأدبي سياقاً لاجترار تلك الثوابت، مما استلزم عنه إستمولوجيا، غياب النظرة التاريخية، والافتقاد إلى الحد الأدنى من الموضوعية شرطاً كل عمل «علمي» يراهن على التجديد... ولما كان التقليد يعد إحدى خصوصيات ذلك الخطاب، فلا غرابة إذن أن يكون مكتفياً بذاته، بفضائه المقفل الذي يشكل صورة للنفس المطمئنة، فلنرغمه إذن على «فتح الباب والاطلاع على ما يجرى في الجهة الأخرى»^(٥). للقبض على بنية مشروع كيليطو النقدي في مساره، وحركية إنجازها اللانهائي، نكون ملزمين بالتوضيحات التالية:

١ - تراهن مقاربات كيليطو على خصوصية نقدية إبلاغية، تجعل من المتعة مطلباً مزدوجاً «متعة قراءة هؤلاء الكتاب الذين على هديهم وعلى هامشهم يرسم ويفكك... ومتعة قراءته هو بصفته ناقداً أدبياً»^(٦). هذه اللازمة ذات الرسم الشعري، تأخذ تفريعاً نسقياً هو جزء من اشتغال ممارسة تستهدف خلخلة نظام خطي، أفقى متعارف عليه، فضلاً عن

إرباكها لتراتبية، توزع اللغوى بين الواصف والموصوف، لنلامس إذن مستويات هذا التفريع، وأفق اشتغاله:

ليست المتعة فعلاً تزيينياً مجانياً، بقدر ما هي انتشار لدرعة في حد ذاتها، انتشار يمكن من التحكم في تجاوزيف النص، بكل مساره وثناياه... مما يجعل التموضع في سريان شبكته العلائقية مشاركة للنص ومساءلة له في آن.

إن الصياغة الأدبية لهذا المجال النوعي للخطاب النقدي، ليست وعاءاً أو مخزوناً وسائلياً للفكر، بل إنها وهي تنتقد المفاهيم ومحمولاتها، وعدم الاستسلام لعرفيتها، تفكر قضاياها وموضوعاتها، داخل اللغة التي بها تصوغها: إننا أمام كتابة مليئة بالمكر والحذر - إذ إنها لا تحيل على أية صورة سوى كتابتها الخاصة - ، كتابة صعبة الإمساك، متعددة ومنفلتة، بحكم انتهاكها لتشكيل نقدي ظل ثابتاً... أى أننا أمام كتابة أدبية خارج المصطلح «الأدبي» لكنها في صميم السؤال الجمالي والأنطولوجي.

إن خاصية هذا التشكيل الجديد للكتابة، تدخل في تماس مقصدي، يفتح أفق ملامسة بنيات نصوص مختلفة منسية، ومهمشة «النصوص السردية للقرن الرابع» ابن نايقا وابن بطلان «أدب النوازل» أبو سهل والجمل، «السيرة» (ابن خلدون) (...) وبالتالي ملامسة بنية الثقافة العربية وأفق إبداعها.

٢ - تراهن مقاربات كيليطو على تحرير النقد الأدبي من العوائق الميتافيزيقية، تلك التي تتحكم في مجال حركيته، عبر انغلاق مفاهيمي مؤسس على وصاية المعنى، وعلى المدلول المركزى للنص استناداً إلى مرجعية راشدة. وبهذا المعنى، فإن هذا الأدبي ذا الخصوصية المغايرة، يعمل على تشكيل ممارسة جديدة تعمل على رسم مجالها وتوسيع حدوده، بالانفتاح على تشكيلات معرفية أخرى.

- يخص المبحث الأول تمثل المعطيات النظرية، والمنهجية والمفاهيمية التي تخص مبحث الحفريات، انطلاقاً من انشغالات منهجية، تخص النظر في تشكيلة خطابية ما، وفق كفاءة وصفية، تخص وحدات الخطاب، وانتظاماته برصد تكون مفاهيمه وموضوعاته... يتعلق الأمر بمقاربة نسقية تؤثر

على استلاب إستيمولوجي، مسَّ عمل المؤرخ التقليدي الذي كان يندرج في إطار البحث عن مظاهر الاتصال، وعن نظام «التوحد» المرتبط نسقياً بكومة مفاهيمية (الإبداع والخلق، والوحدة، الابتكارية، الأصالة، المعنى...)، وبالمقابل تراهن الحفريات على الانفصال بوصفه أداة البحث وموضوعه، يدخل الانفصال في تماس مفاهيمي نسقي، يشتغل داخل أفق لانهائي مع مداليل (التقطع، الحد، السلسلة، الانتظام، الحدث...) .

مجمل القول، يعمل تاريخ الفكر والمعارف والفلسفة والأدب، على إبراز تعدد الفصائل، وتقصى جميع مظاهر الانفصال، في الوقت الذي يبقى فيه التاريخ، بمعناه الكلاسيكي، ميالا إلى إغفال الأحداث المباشرة لصالح بنيات لا يمكن للإغفال أن يعرف طريقه إليها.^(٧)

إن الخطوات التي ينهاجها ع. كيليطو في مشروعه النقدي، والقضايا التي يطرحها، والأدوات التي يستخدمها، والمفاهيم التي يعينها، والنتائج التي يصل إليها، ليست أجنبية في جانب منها عن التحليل البنيوي، غير أنها تأخذ مستوى آخر من الانتظام داخل حقل خطابي تظهر فيه، وتلاقى، وتتداخل قضايا نسقية، تهم النصوص الكلاسيكية بعضها يكاد لا يكون معروفاً^(٨)، وحين يتعلق الأمر بالخطاب الأدبي على مستوى معالجة النصوص فإن الحذر التالي يظل وارداً: إن رسم كيليطو مشروعه بالبنيوي (الأدب والغرابية بشكل خاص)، يبنى على مقتضيات متعددة، فهو أولاً يرمى إلى تدمير المركز بكل تنويعاته، سواء أعلق الأمر بالركون إلى مفاهيم، أم تحديدات على أساس أنها مكتملة، أم الاستناد إلى نماذج تشكل ثوابت مرجعية توجه أفق القراءة مسبقاً. ثانياً أنها تحتفظ لنفسها باللعبة الداخلية، التي تشتغل من خلالها النصوص فيما بينها، وفي علاقاتها مع نصوص أخرى، دون أن تسقط في الهندسة الرياضية الممتعة في الشكلائية البنيوية... ومن ثم فإن استدعاءه بروب V. Propp أو جينيت G. Genette، وهو يتحدث عن التناول العلمي «الحقيقي» لـ «قواعد» السرد مثلاً، لا ينبغي أن يفهم وكأنه [بصدد الدفاع عن الشكلائية]، بل [التنبية على المستويات المختلفة التي لا بد من مراعاتها، أثناء العملية النقدية...] ^(٩).

إن الإغراء الشكلائي [من الشكل]، ليس ممكناً إلا بعد هزيمة معينة للقوة الداخلية للنص، في تعالقيها، وتضامها البلاغي، وهو ما ينهض كيليطو ضده، منذ بداية مشروعه؛ إذ نعثر داخل كل مقارنة على التحام لحركة ما يدرسه إلى حد محبة تلك الحركة وبالتالي الكتابة بميسمها الخاص جداً... وأخيراً، فإنها إذ ترسم اشتغالا وفق آلة الازدواج، المميزة للخطاب البنيوي، فهي تعمل على تفكيكها والفيض عنها، نحو أفق مغاير.

- يخص المبحث الثاني الانفتاح على استراتيجية دريدا الشاملة في تفكيك تاريخ الفكر الغربي، الذي يرى هو فيه فكراً ميتافيزيقياً، وخاصة تاريخ الفلسفة الذي يبنى في نصوصه المؤسسة على تمركز لوجوسي واضح. يقول دريدا:

إن تاريخ (الميتافيزيقا)، وبالرغم من جميع الاختلافات، ليس فقط من أفلاطون إلى هيجل مروراً بلاينز، بل أيضاً خارج حدوده الظاهرة، مما قبل السقراطيين إلى هيدجر، كان يعتبر اللوغوس (logos) أصل الحقيقة بشكل عام^(١٠).

لتغذية هذه الاستراتيجية، اتجه دريدا إلى رصد الاندساس الميتافيزيقي في مباحث متمفصلة كاللسانيات والسيمولوجيا اللتين تنهضان على مفهوم «الدليل»، الذي يتضام نسقياً مع كومة من المفاهيم الميتافيزيقية المزدوجة البناء (دال/مدلول. كلام/كتابة. تعبير/مضمون...) .

في الأفق ذاته، يقوم دريدا بتفكيك الترسبات الميتافيزيقية داخل حقل «الأدب»، وبخاصة مفهوم البنية، والنص، والنقد، ومعالجة النقد البنيوي لبعض الآثار الأدبية... بالمقابل وجد دريدا في بعض النصوص «الأدبية» - خاصة أمثله المفضلة «ملارمي»، أرتو، باطاي - كل على شاكلته - انشغالا باستراتيجيات تفكيكية (قبل التسمية) ... وجد وحدات قلق، غير قابلة للحصر، تسكن أفق المقابلة الفلسفية، وتصمد أمامه، تعمل على الإخلال بنظامه، مستعيرة كل مرة بعض أدواته ومفاهيمه.^(١١)

التفكيك عمل استراتيجي، مهمته تفادي التجميد البسيط للمتناقضات الثنائية الميتافيزيقية، والمراوحة البسيطة

عند مجال مغلق يؤكد شرعيتها. من هنا نلاحظ مع دريدا حركة مزدوجة، تتكرر بانتظام في جميع قراءاته للأعمال الأدبية والفلسفية: ليس هناك من نص «متجانس»، هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص، هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه، وجعله يتفكك بنفسه. ما يهم إذن هو الاستقرار أو التوضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه. فالمسألة، إذن، هي مسألة انتقالات موضوعية، ينتقل السؤال فيها من «طبقة» معرفية إلى أخرى، ومن معلم إلى معلم، حتى يتصدع الكل»^(١٢).

إذا كان الاستدلال على هذه المواقع يشكّل المحور الرئيسى لهذه المقاربة، فمن الضروري الإشارة إلى أن واقعية من نوع اهتمامات كيليطو، عادة ما تترتب عنها أسئلة تخص اهتماماتها النظرية والمنهجية، كما تخص «حدوده» تلك الانشغالات، عندما يتعلق الأمر بنصوص عربية قديمة:

ما الذى يبرر هذه الرهانات؟ وما هى الآفاق التى تفتحها هذه المباحث عندما يتعلق الأمر بالأدب العربى الكلاسيكى (المقامات خاصة)؟ ليس هناك أدنى شك من إثبات هذه الحقيقة المرة المرتبطة بموقع المؤلفات السردية القديمة، والمقامات جزء منها: إقصاء متعدد الوجوه، متنوع الوظائف، محسوب على الأفراد والثقافات معا. كل مؤلفات كيليطو، وبدون استثناء تؤثر - بشكل أو بآخر - إلى الاختزال الذى يلفت نظر القارئ/الباحث «العربى» و«العربى» إلى السرد العربى القديم. «قرون من السرد يتم اختزالها إلى أربعة أو خمسة عناوين على أكثر تقدير. ولاشك أن الدهشة ستتملكنا جميعا، ونحن نسمع بمؤلفات، لا تدرس فى الجامعات، ولا توليها تواريخ الأدب كبير اهتمام». «عندما نقارن بين ما ألف حول السرد، وما ألف حول الشعر، فإنه لا يسعنا إلا أن نسجل «الضيم» الذى لحق بالسرد. ما أكثر الكتب التى تعنى بتاريخ الشعر العربى! أما السرد فلا أحد اهتم بتتبع مراحل، وإبراز أساليبه، بل من المرجح أنه لم يخطر لباحث ببال أن يكتب تاريخا للسرد»^(١٣).

بطبيعة الحال، فإن هذا المنحنى هو الذى يطبع النظر إلى المقامات: بضاعة معروضة فى متحف يملوها الغبار شيئا فشيئا، تكشف عن غيبوبة دامت عدة قرون. غير أن الأخطر من هذا، هو أنه عندما يرمى تحقيقها، فإن الحذف يكون ملازما لبعضها، مما يؤدي إلى تشويه بنيتها تشويها يمس التراث العربى من عدة وجوه.

ما ملامح هذا الإقصاء، ما هى خلفياته النظرية، عندما يتعلق الأمر بمسألة القراءة؟

يؤشر كيليطو لأشكال القراءات المتبعة للمقامات، عبر لغة إيحائية تشخص بنيتها، ونزوعها المقصدى فى آن. يتعلق الأمر بنوعين من القراء:

- القارئ/السائح الذى «يقترّب منها [على أطراف قدميه]، مخافة أن يوقظها، فيكتفى بتأملها...» نافضا رأسه باستياء.

- القارئ/المتسرع الذى «يقترّب منها بقرع الطبول، [فتستيقظ مدعورة]، ثم تعود تواب إلى نوم أعمق من النوم الأول»^(١٤)، نافخا صدره بكبرياء.

وهما على التوالي: القارئ العربى، القارئ الغربى.

وهم الاتصال بما هو حضور:

قبل تحليل مستويات «الاتصال»، بما هى تأشير على ميتافيزيقا «الحضور»، لنسجل أولا أننا أمام معطى، يجد مرجعيته التاريخية والنظرية، لحظة الصدام مع الغرب، وما تولد عنها من إشكال نظرى حددت معطياته الإجرائية فى أربع نقاط:

* تعريف الذات بإزاء الآخر (الغرب).

* علاقة العرب بماضيهم.

* منهج العمل الذى يجب أن يتيح للعرب أن يتعارفوا ويعملوا بموجبه.

* التعبير عن هذا الوضع الانتقالي، تعبيرا مطابقا عن المرحلة التى نعيشها فى الوقت الحاضر، وأن يكون بالتالى ذا قيمة «كونية».

لقد تعرضت هذه الأصناف من القراءات/ المواقف لانتقادات عديدة على المستوى المعرفي والمنهجي والمفاهيمي، ويهنا هنا التأشير على الشكل الميتافيزيقي الذي يضمهم جميعا، وهو الاتصال بما هو تطابق.

قد لا نجد مفهوما أكثر عرضة لاستقطاب الميتافيزيقا، نظرا لقوة المحمولات التي ينظمها، وبدل عليها نسقيا، من مفهوم التاريخ ومؤدياته، بل وأنغامه أيضا: إن تعريف الذات بالنسبة إلى العرب هو على الأخص تحديد الاستمرار التاريخي، «فهو الذي يضمن لها أن تستعيد كل ما ضاع منها، ويؤكد أن الزمان لا يفرق بين الأشياء إلا لكي يعيد إليها وحدتها»^(١٧). على أن هذه «الأصالة» القائمة على الحنين والانفعال ما تلبث أن تفصح عن هواجس مردها الضغط الشامل الذي أحدثه الآخر؛ يفقد الماضي من سيولته، والتطابق من قوته وصلابته، وبطبيعة الحال ينزع إلى «المماثلة»، بوضع آخر واستمرارية تاريخية هناك. تحدث انزلاقات وتشوهات في التجارب والممارسات، التلون والتردد صور موازية لمشهد هذه المسرحية العجيبة.

هكذا، إذن، وفي غياب قراءة استراتيجية تراعى خصائص التراث العربي القديم، ونسق اشتغاله، بالمعنى الواسع لكلمة «نسق» (المؤلف - الرسالة - القارئ) ... وفي غياب وعي منهجي بالإنتاجات الغربية، وشروطها النسقية، فإن الانفلات الدائري سيبقى ممتدا وشاسعا، وهو لا يمكن أن يؤدي - بقارئ المقامات خاصة - إلا إلى ما يلي:

- إما أن يتعد عن النص، مكتفيا بتأمله تأمل السائح فيحكم على نفسه، مادام لا يرى فيه إلا هوسا وجنونا. وفي وضع مماثل قد يجعل منه «أصالة» عربية، دون قدرة على البرهنة عليها، في غياب فرش نظري يجلو النسق (المقامي) في بنيته النوعية، وفي علاقاته مع أنواع ومجالات معرفية أخرى.

- «وإما أن يسقط ذاته على النص، لكن في هذه الحالة، يوصم هذا الأخير بالقصور والنقص». ومرد هذا الاستياء الذي يصاب به القارئ العربي هو اللجوء إلى المقارنات المجانية إذ «يتغمم الموضوع، ويفسد المنظور منذ البداية: إن مقارنة

وإذا استخدمنا التعبير بالصورة، يمكننا القول إن العرب ماضون في البحث، منذ ثلاثة أرباع القرن، عن شيء ما: عن ذواتهم، عن ماضيهم، وعن عقل كوني، وعن تعبير مطابق. وإذا استعملنا صيغة مجردة، نقول بالأصح، إن الإشكالية العربية تتلخص في مفاهيم الأصالة، والاستمرار التاريخي والكونية والتعبير^(١٥). من خلال هذا الوضع الإشكالي للإيديولوجية العربية المعاصرة، يصنف العروى مستويات الوعي النهضوي في ثلاثة نماذج:

«الوعي الديني - الوعي الليبرالي - الوعي التقنوي». ومادامت هذه التمزجة محددة بالفكرة المكونة عن الغرب، باعتباره عدوا يجب «رفضه»، أو ضرورة حضارية، تاريخية يلزم الأخذ بها، فقد ترتب عن ذلك موقفان «متعارضان»: الموقف الأول يراهن على تجربة «الماضي»، وإنجازاته، يستمد منه الحلول الجاهزة لمشاكل الحاضر والمستقبل، وقد تجلّى ذلك في القراءات المناقحة عن التراث العربي، مادام مستودعا «لهويتهم»، مخزونا «لأصالتهم»... الموقف الثاني يدعو إلى تبنى النموذج الغربي المعاصر، بوصفه نموذجا للعصر كله، أي النموذج الذي يفرض نفسه تاريخيا كصيغة حضارية للحاضر والمستقبل، وقد تبلور ذلك في القراءات الإسقاطية للتراث العربي.

كلا الموقفين، فضلا عن آلية القياس المشتركة بينهما^(١٦)، يستندان إلى أصل معين ويحاولان ربط اتصال إما مع الماضي أو مع الحاضر «حاضر الغرب» بطبيعة الحال. في الموقف الأول، نكون أمام إيديولوجية دفاعية، تتخذ من تجربة الماضي - الذي يتلون حسب المواقف واللمحظات - مرجعية لإعلان «حضور» الذات وتثبيت أفق انشغالاتها وبرامجها حاضرا ومستقبلا، وفي الموقف الثاني نصبح أمام إيديولوجية تبريرية، تجعل من الحاضر الغربي - على اختلاف نظمه السياسية والفكرية - مرجعية «لإثبات» الذات، بإعلان رفضها لواقع سلبي ينبغي تجاوزه عن طريق اللحاق بالغرب.

كلا الموقفين أيضا - وأصنافهما العديدة، والمتداخلة بشكل مبتذل - يبحثان، عن نوع من «المصالحة»، تأخذ شكل تطابق مع التاريخ العربي أو التاريخ الغربي.

المقامة بأنواع أزهرت في حقل ثقافى آخر، يعنى الإفضاء حتما إلى النظر إليها سلبيا، تحت مظهر النقص، وطبعاً يجد المرء نفسه حانقاً أمام خيبة هذا الأمل الكبير^(١٨).

وهم الانفصال بما هو حضور:

يتعلق الأمر بالقراءة الاستشراقية، والتي رغم مثابرتها ودأبها، لم تؤد إلا إلى نتائج هزيلة، وذلك حين تؤكد أنها دراسة موضوعية، وبحث عن «الحقيقة» منزّه عن كل غرض^(١٩). لكن سرعان ما يتكشف المرجع المتعالى، المرتبط بالشوفينية والتعصب، مادام الافتراض المسبق لدى المستشرق هو دائماً أن يبالغ في تقدير الماضى (ثقافة اليونان) والحاضر (الحاضر الأوروبى). أما الليبرالى العربى الذى يأخذ بمنهج المستشرق العلمى واضعاً بذلك نفسه فعلاً في مستقبل حقيقى، فإن نتائجه تأخذ المسار المتعرج نفسه مادام يقرأ التراث العربى «قراءة أوروبوية النزعة»، أى ينظر إليه من منظومة مرجعية أوروبوية، ولذلك فهو لا يرى فيه إلا ما يراه الأوروبى.

هذا المعطى الاستشراقى ليس جديداً، خاصة وأن الغرب محكوم عليه كى يتمركز أن يتهم المحيط بكل هامشية وابتذال، بل إن «قوته» مبنية على هذا الحساب المضنى، والخادع في الوقت نفسه، ومن الضروري أن «يكون موقف رينان [من المقامات] محسوباً لا على فرد فحسب، بل أيضاً على ثقافة، مادامت مقارنة رينان «تعرض نفسها صراحة تحت شعار «أوروبا»^(٢٠).

قد لا يخرج الإيديولوجى العربى في الجدل المستمر، الناشب بينه وبين المستشرق، عن الاكتفاء بإمالة اللثام عن القبلات الإيديولوجية لدى خصمه المستشرق، واصفاً إياه بجميع النعوت المعروفة، دون أن يضع انتقاده في المستوى نفسه. لنلاحظ هذه الخصوصية:

يقوم عمل كيليطو على سلوك استراتيجى في تفكيك أفق الانفصال، الذى يحتكم إليه رينان: «يحاول رينان قبل كل شئ أن يرسم خطاً فاصلاً بين فضائين نقيضين، يتواجهان دون توسط ولا تسوية: أوروبا والشرق. القطيعة تامة من فضاء لآخر، والانفصال حاسم»^(٢١). نحن هنا أمام ترابنية غنيمة، وفي مواجهة تعارض ثنائى فلسفى، وليس أمام

تعايش سلمى لشيئين متواجهين، بل إن أحد الأطراف «متحكم» فى الآخر، إكسيولوجيا، هل يقتضى الأمر تشويش الرتبة أم تغييرها؟ فى كلتا الحالتين سنحافظ على هيمنة البناء الميتافيزيقى. يتعلق الأمر إذن بالوقوف داخل أرضية ونظام ما نريد خلخلة تركيبه. ما يلزم هو تتبع الفجوات والتوترات المندمة التى يتبدى فيها اللانسجام الذى يطبع النظر إلى الأشياء، ومن خلال عمل هذه الصورة البلاغية (التصحيح) سلاحظ أن رينان يناقض مكتسباته مادام لا يتمكن من «الالتزام الكلى بالانشطار» بين أوروبا والشرق. يتفكك النص من ذاتيته.

إن التسامى ذا المنزع «المثالى» ينتظم صراحة فى أفق قراءة وحيدة للمعنى، تتضام مع غائية معينة، لتشكل بذلك منزعاً كليانياً، مجال هذا الوسم ومنطقاته الوهمية، تتكشف من خلال هذه الزيادة الخطيرة، حيث «العدو» ليس خارجياً بالدرجة التى نعتقد: إنه هنا داخل الحدود مقتحماً القلاع، محتلاً قطاعات كان يعتقد أنها ممتنعة، فتتكشف عن كونها هشة يمكن اختراقها»^(٢٢). اختراق يفجر تراث رينان نفسه، ومعه نظام تشكيله اللغوى (من لغة الصرامة إلى سوء الذوق)، حيث نقف على كتابة منشطرة، منزاحة، تخلخل كما تربك كل المحتملات النقدية، والوصفات الجاهزة من تصدع النوع مع الحريرى إلى صعوبة التصنيف مع كيليطو.

لنثبت معاً أن من خصوصيات الوعي النهضوى بكل تياراته، بما فيها الوعي الاستشراقى الحاضر بكل ثقله فى تلك التجارب، هو أنه فكر منفصل على ذاته، يعيش داخل قوالب مفاهيمية، ومقولات زمنية خاصة، حيث يتم الاستناد إلى سلطات معينة، تشتغل نسقياً داخل مداليل متعالية، وغائيات تيولوجية، ومن هنا يحدث الانفلاق المؤشر على انفلاق الميتافيزيقا، وهى تراهن على حضور «الحقيقة» ومؤدياتها.

يحاول كيليطو، إذن، تجاوز كل أشكال الاحتواء التى ينتظم أفقها داخل النظم الفلسفية الكلاسيكية، والتى يتم توسيع آفاق اشتغالها داخل نماذج نقدية متداولة، ومن خلال ذلك يقوم بمحاورة تلك المناهج من جهة، وإقامة علاقة خاصة مع التراث السردى من جهة أخرى.

من هنا، يأخذ الانفتاح على تشكيلات معرفية جديدة
بعدين أساسيين:

البعد الأول : يخص الانطلاق من برنامج محدد، يتوفر
على صياغة نظرية واضحة، وإطار منهجي يحصر
الإشكالية ويوزع المفاهيم المعتمدة التي تأخذ
شكلا نسقيا؛ إذ يحيل بعضها إلى البعض في
إطار علاقات متبادلة. ومن الضروري أن تكون
النتائج السلبية، والإخفاقات المسجلة في تعامل
القارئ مع المقامات:

- دراسة التأثيرات التفصيلية، التي تتضح سرايتها.

- إعلان أصالة لا يمكن البرهنة عليها.

لها تفسير بسيط. ذلك أنها لم تصنع في إطار منهجية
دقيقة، وفي غياب ذلك فإنها طرحت بصورة مغلوطة.

البعد الثاني : يخص تبني المفاهيم الغربية، وإخصابها
بوضعها موضع العمل، وبتلقيها بنتائج
ما كانت منتظرة، مما يدل على انفتاح
متعدد الأبعاد.

تأسيسا على ذلك، فإن انفتاح كيليطو على فوكو في
مقارنته للمقامات كخطاب له قواعده الانتظامية... كما أن
اشتغاله على تفكيكية دريدا في دراسته للمقامة الخامسة عند

الهوامش:

(١) الكتابة والاختلاف، ص ٤٧.

(٢) بيان من أجل الفلسفة. أ. باديو، مجلة العرب والفكر العالمي، ترجمة
وتعليق مطاع صفدي، العدد الثاني عشر، خريف ١٩٩٠.

(٣) أسس الفكر الفلسفي المعاصر، ص ٩ مأخوذ عن نظام الخطاب، فوكو،
ص ٧٤.

(٤) مواقع دريدا، ص ٢٣، ترجمة وتقديم فريد الزاهي.

(٥) الغائب، ع. الفتح كيليطو، ص ٤٤.

- المقامات، ع. الفتح كيليطو، ص ٢٢٠.

(٦) مقدمة / تصدير ع. الكبير الخطيبي لكتاب الأدب والغربة لكيليطو.

(٧) حفريات المعرفة، ميشال فوكو، ترجمة سالم يفوت، ص ٧، ٨.

الحريري، قلت إن ذلك الانفتاح، وهذا الاشتغال ملزوم
بوسمين:

الوسم الأول: هو أنها مباحث لانهائية، مادامت تشتغل
داخل عوائق وتقلبات مفاهيمية، بل وداخل فرضيات ليست
وليدة اليوم.

الوسم الثاني: هو الحذر الذي يلزم كل كتابات
كيليطو، وفي مقدمتها الخلط النظري الذي قد
يحدث للقارئ، وهو يتناول الأدب القديم،
بمفاهيم «أدبية» وليدة القرن التاسع عشر، مما
يؤدي إلى انزلاق في الرؤية والمنهج.

لقد ولّى ذلك الزمن الذي كانت فيه المؤلفات التراثية
القديمة تثير الانزعاج وتوسم بالدهشة والنفور عند البعض،
والتقيؤ والدوار عند البعض الآخر، لتأخذ موقعها وفضاءها
الإشكالي، باعتبارها مظهرا تعبيرا يشكل إلى، جانب النتاج
المعرفي والشعري، الهيكل الكلي للثقافة العربية بتجلياتها
الفكرية والإبداعية، ليس هذا وحسب، بل إن الانتظام في
التراث الذي يأخذ شكل العودة إلى «الأصول» يشكل
ميكانيزما نهضويا عاما، مما يجعل «الارتكاز» عليها وسيلة
لنشدان المستقبل أمرا لازما. «ومن هنا، فإننا إذ نعكف على
النص الكلاسيكي، فنحن نعكف على درس أنفسنا،
والخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن
الحاضر» (٢٣).

(٨) الإحالة إلى الدراسة المقدمة للمقامات لعبد الفتح كيليطو.

(٩) الأدب والغربة، ص ٣١.

(١٠) De je la grammatologie p.11-12.

(١١) مواقع (دريدا)، ص ٦٧، ترجمة فريد الزاهي.

(١٢) دريدا. الكتابة والاختلاف. ترجمة كاظم جهاد ص ٤٥.

- نحتفظ لأنفسنا بهذين المبحثين (فوكو - دريدا) حفريات / تفكيك،

كموجهين لهذه المقاربة، أما انفتاح كيليطو، فمتعدد المجالات: يكفي

تصفح بيلوغرافيا كل مؤلف عنده، لإثبات ذلك.

(١٣) كيليطو ١٩٨٨ الحكاية والتأويل ص ٦٥.

- كيليطو ١٩٩٣، المقامات ص ٦.

- (١٤) الغائب - ظهر الغلاف.
- (١٥) ع. الله العروى الإيديولوجية العربية المعاصرة، ص ٢٠.
- (١٦) سجل إلى مؤلفات العروى والحارثى على السواء .
- (١٧) حفريات المعرفة ميشال فوكو، ترجمة سالم يفوت، ص ١٣.
- (١٨) المقامات ع. الفتاح كيليطو، ص ١٧٥.
- (١٩) محمد عابد الحارثى نحن والتراث، ص ١٤.
- (٢٠) المقامات ع. الفتاح كيليطو، ص ١٦٩. ترجمة ع. الكبير الشرقاوى.
- (٢١) المرجع نفسه .
- (٢٢) المقامات ع. الفتاح كيليطو، ترجمة ع. الكبير الشرقاوى، ص ١٧٢.
- (٢٣) المقامات (٩٣) عدالفتاح كيليطو، ص ٨.
- قائمة بأسماء المراجع المعتمدة
- مؤلفات ع. الفتاح كيليطو:
- الأدب والغربة، بيروت دار الضليعة - ١٩٨٢.
- الكتابة والتناسخ، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي - بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافى العربى ١٩٨٥.
- الغائب، دراسة فى مقامه للتحريرى ١٩٨٧. دار توبقال للنشر.
- الحكاية والتأويل، دراسات فى السرد العربى ١٩٨٨، دار توبقال للنشر.
- المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبدالكبير الشرقاوى، الطبعة ١٩٩٣.
- لسان آدم، ترجمة ع. الكبير الشرقاوى، الطبعة الأولى ١٩٩٥.
- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد.
- تقديم: محمد علال سيحصر توبقال للنشر. الطبعة (١) ١٩٨٨.
- جاك دريدا: مواقع، ترجمة فريد الزاهى. دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٢.
- Jacques Derrida - De la grammatologie. & Paris 1967.
- عبدالسلام بنعبد العالي: أسس الفكر الفلسفى المعاصر، الطبعة الأولى ١٩٩١.
- عبدالسلام بنعبد العالي: مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال للنشر.
- التراث والهوية، دار توبقال للنشر ١٩٨٧.
- حفريات المعرفة، ميشال فوكو. ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، الضعة الأولى ١٩٨٦.
- فصول مجلة النقد الأدبى «مدخل إلى قراءة دريدا» كاظم جهاد المجلد الحادى، عشر العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣.



النقد الجمالي في النقد الأسنى

قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقى كما يطرحها
كتاب (الخطيئة والتكفير) لعبد الله الغذامى

معجب الزهرانى*

إشارة:

ذوقنا شرحاً علمياً يرهن على صحة الحكم
الجمالى. (الخطيئة... ص ١١٧).

مدخل / تمهيد:

قد نتعامل مع «النقد الجمالى» على أنه مفهوم عام
تتسع دلالاته لتشمل أية قراءة، حتى وإن كانت جزئية،
صدفية وعابرة، تتوقف عند العناصر الفنية «الجمالية» فى
النص الأدبى سواء كان قصيدة أو قصة أو رواية أو مسرحية،
وسواء أفادت القراءة هنا من «علم الجمال» أو «فلسفة الفن»
بمفهومهما الحديث أو من الدرس البلاغى العربى التقليدى.
هذه الدلالة يمكن أن تغرى الناقد بإجراء بحث استقرائى
يشمل جل الكتابات النقدية المهمة التى أنجزت فى الفضاء
المشار إليه أعلاه منذ أن نشر محمد حسن عواد كتابه
(خواطر مصرحة) فى العشرينيات من هذا القرن.

... وكل ما هو خارجى عن اللغة فهو غير قابل
للإدراك الإنسانى ولهذا فإن اللغة هى الحقيقة
الإنسانية القابلة للإدراك وتشخيصها هو تشخيص
للحقيقة الإنسانية. وبذا تصبح دراسة الأدب
فعالية فلسفية مثلما هى تجربة جمالية وهذا ما
نسعى إلى إكسابه لدراستنا هذه. (الخطيئة... ص
٨٥).

دليل:

... ونحن هنا لا نقترح نماذج هيكلية محددة
تفرض ذوقاً مصطنعاً للأدب وإنما نقترح تحليلاً
نقدياً (علمياً) لشرح أسباب ما هو جميل فى

* جامعة الملك سعود بالرياض ، قسم الأدب العربى ، كلية الآداب .

الذين يتعرضون لما لبعض العناصر الفنية في هذا النص أو ذاك فيحللون لها ويحكمون لها أو عليها من هذا المنظور الانطباعي العام، أى بعيداً عن مرجعية نظرية ومنهجية جمالية حقاً.

هنا اتضح لى جانب من الإشكال الذى أود طرحه فى هذه المقاربة وهو أن «النقد الجمالى» فى هذا الفضاء يتحدد بغيابه أكثر مما يتحدد بحضوره وفاعليته وذلك ببساطة شديدة لأنه لم يؤسس بعد كما ينبغي، وفى المستويين النظرى والتطبيقي.

لكن تلك القراءة الاستكشافية ذاتها دلتنى إلى أول وأهم محاولة جادة لطرح القضايا الجمالية المتعلقة بالنص الأدبى إنجازاً وتلقياً ومن منظور حديث وجدير تماماً بالخطاب النقدي التقليدى السائد فى هذه المنطقة إلى وقت قريب، هذه المحاولة ماثلة فى كتاب (الخطيئة والتكفير) لعبد الله الغذامى^(٥).

فهذا الكتاب هو، حسب علمى، أول إنجاز نقدي فى الجزيرة العربية يسعى إلى التعريف بالاتجاهات النقدية الألسنية الحديثة ويعمل على استثمارها نظرياً ومنهجياً فى قراءة جديدة ومجددة لمجمل الإنجاز الأدبى للشاعر والكاتب الكبير حمزة شحاتة. وفى إطار هذه المحاولة الرائدة، يناقش الناقد العديد من القضايا الجمالية المركزية فى النص الأدبى، كتابة وقراءة، من هذا المنظور المعرفى - الجمالى الجديد.

هنا تحديداً يتضح الجانب الثانى من الإشكال، ويتعلق بكون ذلك النقد الجمالى الغائب أو المغيب فى / عن الخطاب النقدي السائد فى هذه المنطقة يمكن، بل يتعين، استحضاره وتفعيله فى سياق النقد الألسنى أو «النظرية الشعرية» المحدث. ذلك لأن غياب أو هامشيته أمر لم يعد مقبولاً وإن أمكن تبريره فى المقاربات السابقة من جهة بغياب الفلسفة عموماً من مؤسساتنا التعليمية. والفلسفة هى كما نعلم المرجعية الأولى والأهم لفلسفة الفنون ولعلم الجمال الحديث، كما تبلورت أطروحاتها فى أعمال ألكسندر باومغارتنر وكانط وهيجل وكروتشه وجورج سانتيانا وتيودور

وهذه القراءة، فى هذا المقال، يمكن أن تشكل موضوعاً لأطروحة جامعية تنجز على مدى سنوات وتتطلب قراءة عشرات المؤلفات النقدية الجادة فضلاً عن مئات الدراسات والمقالات النقدية المنشورة فى المجلات والجرائد المحلية والعربية، ويمكن أن تشكل هذه الأطروحة تنمية وتوسيعاً وتعميقاً لما ورد فى كتاب محمد عبد الرحيم كافود (النقد الأدبى الحديث فى الخليج العربى) وتحديدًا تحت عنوان «النقد الفنى»^(١).

وهى قراءة حاولت فيها إجراء قراءة استكشافية لمجموعة من المؤلفات النقدية التى يمكن اعتبارها «مثلة» للخطاب النقدي الجاد فى هذه المنطقة لأنها أنجزت من قبل أكاديميين هم فى حكم «النقاد المحترفين» أمثال منصور الحازمى، محمد الشامخ، إبراهيم غلوم، نوريه الرومى، حسن الهويمل وغيرهم من الأسماء المعروفة فى هذا المجال^(٢).

لكن هذه المحاولة لم تفض بى إلى ما أطمح إليه؛ لأن هؤلاء النقاد وأمثالهم كانوا منشغلين إما بتتبع تاريخ تطور الأشكال الأدبية كالقصة والرواية والمسرحية، أو بمقاربة الموضوعات والدلالات الاجتماعية والنفسية والإيديولوجية للنصوص موضوع القراءة. وهنا يكون من الطبيعى والمنطقي ألا يتوقف أحدهم عند قضايا النقد الجمالى باعتباره اتجاهًا ونمطًا من المقاربات المبنية على أسس نظرية معينة وله إجراءاته التطبيقية الخاصة التى يوظفها ويستثمرها الناقد وصولاً إلى أهداف وغايات خاصة هى الأخرى. وللتثبت من وجهة هذه الملاحظة يكفي أن نعود إلى كتاب محمد كافود المشار إليه أعلاه حيث نجد أن ما يسميه الباحث بـ «النقد الفنى» لا يرد إلا فى صورة أحكام انطباعية عابرة لدى قلة من النقاد وبعضهم لا ينتمى أصلاً إلى المشتغلين بالنقد الأدبى، كمحمد جابر الأنصارى، ثم إن هذا المفهوم يظل مضطرب الدلالة حتى عند مؤلف الكتاب^(٣).

وحتى إذ نصادف كتاباً نقدياً بعنوان (فن القصة القصيرة فى الأدب السعودى الحديث)^(٤) لا نجد فيه أكثر مما نجده لدى نوريه الرومى أو الأنصارى أو غيرهم من النقاد

أدورنو خاصة. كما أنه يبرر من جهة أخرى بكون الدرس البلاغي العربي التقليدي قد أصابه من الجمود ما جعله هو ذاته في أمس الحاجة إلى إعادة بناء ذاته على ضوء الدرس الألسني ليعود كما كان في أوائله مصدرًا رئيسًا من مصادر النظرية النقدية. بناء عليه نأمل أن تكون هذه المشاركة ذاتها امتدادًا لجهد الغدامي ولجهود بعض النقاد الجدد الذين ينطلقون في كتاباتهم من المرجعية الألسنية - الشعرية ذاتها^(٦).

إجراء:

بعد قراءة متأنية لفصول هذا الكتاب رأيت أن أوزع مقاربتى له على ثلاثة محاور متعاقبة ومترابطة بحيث أناقش القضايا الجمالية فيه من زوايا أو في مستويات متعددة، مختلفة ومتكاملة؛ ففي مرحلة أولى سأعمل على تحديد الإطار المرجعي لهذا النمط الجديد من الكتابة النقدية التي تمثل قطيعة معرفية مع الكتابات النقدية التقليدية القديم منها والمعاصر، كما سيتضح لاحقًا. الهدف من هذه المقاربة الأولية العامة إيضاح مدى أهلية النظرية النقدية الألسنية لإعادة تأسيس القضايا الجمالية المركزية الخاصة بالإنتاج الإبداعي اللغوي. أما من حيث الإجراء، فإن هذه المقاربة ستنهض على التمييز النسبي، والضروري، بين ما يمكن أن يسمى بـ «النقد الألسني الصارم» و«النقد الألسني المرن» الذي ينتمي إليه ويشارك فيه الغدامي في كل كتاباته النقدية، كما سنرى.

في قراءة لاحقة سأحاول مناقشة طبيعة التجربة الجمالية في الكتابة الأدبية - الفنية باعتبارها إنجازًا لغويًا يكتسب أدبيته أو جماليته بمدى عدوله أو انحرافه باللغة عن استعمالاتها النفعية التداولية إلى الاستثمار الجمالي. هنا نعتقد أن النقاش لا بد أن يتمحور حول كلمة «الشاعرية Poetics» التي يحولها الناقد نفسه إلى مفهوم مركزي له وفيه من المرونة الدلالية ما يسمح له بكشف وتحديد طبيعة التجربة الجمالية في مستوى الخطاب الأدبي عامة، كما في مستويات النص والجملة والكلمة الأدبية أو «الشاعرية».

أما في المرحلة الأخيرة من القراءة، فسنركز على أطروحات واجتهادات الناقد بصدد جماليات التلقى، مما يعنى التحول إلى القراءة الجمالية التي يباشرها المتلقى من حيث هو طرف رئيسي في تجربة الكتابة. وأعني هنا بالمتلقى ذلك الناقد المحترف الذي يعنى جيدًا أن أحكامه الجمالية لا بد أن تبرر وتعلل استنادًا إلى ضوابط معرفية «موضوعية» و«علمية» قدر الممكن، وهذا ما يميزها عن الأحكام الانطباعية العفوية. هنا أيضًا سيكون مفهوم «الشاعرية» منطلق الحوار مع رؤى وتصورات الناقد بهذا الصدد؛ لأن الشاعرية، تسمية أو صفة، تشمل الكتابة والقراءة، وسيحضر مع هذا المفهوم مفاهيم أخرى كمفهومى «الأثر» و«التوازن الانعكاسي» لكن باعتبارها هي ذاتها جزءًا من منظومة المفاهيم «الشاعرية».

وكأية قراءة نقدية حوارية جادة، فإن هدفنا من هذه المقاربة/ القراءة لا يتمثل في إعلان الاتفاق أو الاختلاف مع آراء واجتهادات الناقد، رغم تعاطفنا المبدئي معها في عمومها، بقدر ما يتحدد بالعمل قدر الطاقة والجهد على بلورة وتعميق القضايا الجمالية المشار إليها أعلاه أملًا في تكثيف حضور النقد الجمالي في خطابنا النقدي المحلي والجهوى والعربي. فغياب هذا النقد أو هامشيته ظاهرة عامة في النقد العربي، وبالتالي فإن إعادة تأسيسه وتفعيله هي مسؤولية جماعية مشتركة، وهذا تحديدًا ما يشير إليه قول الغدامي نفسه:

ومن الواضح أن النقد الأدبي عندنا قد انحرف منذ زمن طويل عن جادة الصواب وصار علمًا للقول والمضامين بينما كان أصلًا عند فصحاء العرب علمًا بجماليات النص وكانوا يحرصون على جمال القول وشدة أسره^(٧).

وأخيرًا، فلعله من البديهي القول بأن تركيزنا على (الخطيئة والتكفير) لا يعنى إغفالنا كتابات الغدامي الأخرى، وبالتالي فإننا سنعود إليها في مواضع عديدة من هذه المقاربة.

٢ - ٥: سؤال المرجعية/ المرجعيات

هناك مقولة كثيرًا ما تتردد بين المشتغلين في حقل النقد الأدبي تؤكد أن النقد الألسني الحديث يغيب أو

يهمش «القيمة الجمالية» كما يهمل «المعنى» في النص الأدبي. ذلك لأن سعيه الحثيث والمتصل، ومنذ الشكلايين الروس تحديداً، إلى علمنة ذاته تدفع به إلى التركيز فحسب على الظواهر الأكثر قابلية للتحديد الصارم والوصف الموضوعي والتحليل العلمي كالأشكال والبنى والتقنيات والأساليب والوظائف.

من هنا، يكون من الطبيعي والمفهوم، حسب هذه المقولة، أن يتجنب الناقد الألسني المحكوم والموجه بهاجس «العلمنة» أحكام القيمة الجمالية ما دامت تصدر بالضرورة عن الذائقة الفردية «الاختلافية» بطبيعتها، مثلما يتجاوز البحث عن / في «المعنى» النفسي أو الاجتماعي أو الإيديولوجي أو التاريخي؛ لأن النص الأدبي حمال أوجه ودلالات متعددة إلى درجة يستحيل معها حصرها أو اختزالها.

لكن إلقاء نظرة إرجاعية على أهم الإنجازات النقدية التي انبثقت من الدرس الألسني وظلت تحاكيه وتستلهمه وتستعير منه فرضياتها ومفاهيمها ومصطلحاتها؛ مثل الشكلائية والبنوية والأسلوبية والسيمائية، تكشف أن هناك تيارين رئيسين يرر أحدهما، وبشكل نسبي، المقولة السابقة، بينما يبين الثاني أنها لا أكثر من توهم وفهم سيء شاع قبل على أنه حقيقة أو مسلمة.

التيار الأول اتخذ من الدرس الألسني، الذي سيمى لاحقاً بـ «اللسانيات الصارمة» Hard Linguistics، أنموذجاً له فوجه اهتمامه إلى المظهر اللغوي للنص الأدبي ليضفي على خطابه سمة «العلمية» أو «الموضوعية»، بحيث يحيد أي أثر لتدخل الذات القارئة في عمليات الوصف والتحليل والاستنتاج. من هنا ولدت هذه المبالغة، التي تخيل إلى وضعية القرن التاسع عشر، شكلاً من أشكال اختزال «قضايا الإبداع الأدبي في المظهر التقني للكتابة»، كما ولدت «التشويؤ في مفهوم اللغة الشعرية وزاد الاهتمام بالوسائل الأدبية من كل صنف»، على حساب جماليات الكتابة الإبداعية ذاتها كما يشير إليه ميخائيل باختين^(٨).

في سياق هذا التوجه العام نقرأ، على سبيل التمثيل لا الحصر، كتابات نقدية رائدة وتأسيسية لشكلايين مثل رومان ياكسون وفلاديمير بروب، ولبنويين مثل تزفتان تودوروف - في أعماله الأولى - وجيرار جينيت، ولسيمائيين مثل جريماس وكورتيس (ولعل أبرز من يمثل هذا التيار في نقدنا العربي المعاصر محمد مفتاح). فالوعى الذي يشكل الناظم المشترك لدى رواد ومثلي هذا التيار هو أن أي حقل معرفي يتفلت عن شروط ومقتضيات الخطاب العلمي الدقيق مهدد بالموت أو الهامشية؛ إذ لم تعد له مشروعية ولم تعد إليه حاجة في زمن من العلم والتقنية.

من هنا، جاءت الألسنية كمنقذ للنقد الأدبي من هذا المصير التراخيدي، لأنها شكلت المنفذ إلى هذه العلمية المرجوة وقد أصبحت بمثابة «فيزياء العلوم الإنسانية»، كما قال كلود ليفي - ستروس عنها ذات يوم. ومن هنا أيضاً أصبح النص الأدبي إنجازاً لغوياً لا ينبغي انزياحه أو انحرافه باللغة من الاستعمال النفعي التداولي إلى الاستعمال الجمالي كونه يقبل عمليات الوصف والتحليل المنضبط والصارم. فأديته أو إبداعيته أو شعرية هي ذاتها ليست أكثر من «حاصل جمع أساليبه»، كما ورد في المقولة الشهيرة لشكلوفسكي.

أما التيار الثاني، فقد عمل هو أيضاً على تحقيق استقلال النقد عن الفلسفة التقليدية وعن الاجتماع وعلم النفس والتاريخ، لكنه ظل يتخذ من اللسانيات المرنة Soft linguistics أنموذجاً وبالتالي ظل منفتحاً على مجمل العلوم الإنسانية، خصوصاً أن مناهج البحث فيها هي ذاتها أفادت كثيراً من منجزات الدرس الألسني الحديث. فالناقد هنا أشبه ما يكون بـ «الحرفي المتعدد الأدوات والمهن»، كما قال عنه ليفي - ستروس في فترة لاحقة، وبالتالي عليه أن يظل نسبياً في علميته وموضوعيته لأنه لا يمكن إخضاع ظواهر لغوية - ثقافية - فكرية - نفسية لما تخضع له الظواهر الفيزيائية والرياضية فقط من أجل الخلاص من «عقدة العلمنة» التي غزت الكثير من الأذهان والخطابات^(٩).

ولعل إنجازات نقاد كبار من مختلف المراحل واللغات والاتجاهات أمثال ميخائيل باختين ورولان بارت وتودوروف - في مرحلة لاحقة - وجوليا كريستيفا وبيير زيمما وريفاتير وبول دي مان وجوناثان كولر تمثل هذا التيار خير تمثيل. فهؤلاء النقاد، وغيرهم، يعنون جيداً ضرورة الاحتكام إلى الدرس الألسني الحديث، الذي حقق منذ دي سوسير تقدماً كبيراً في مناهج بحث الظاهرة اللغوية فأصبح من أكثر العلوم الإنسانية علمية، لبناء أجهزة مفاهيمية نظرية ومنهجية قادرة على كشف وتحليل أبنية النصوص الأدبية والاقتراب من المبادئ العامة المولدة لأدبياتها أو شعريتها. لكن هذا لا يعنى الانغلاق على النموذج النظري ذاته، فالنص الأدبي موضوع البحث أو القراءة يرفض أو لا يستسلم لأي نموذج نظري مسبق، لأنه متعدد المظاهر والأبعاد، وهو بطبيعته منفتح على مختلف النصوص الثقافية الأخرى، واختزاله في أحد مظاهره أو أبعاده باعتبار أنه «عمل» أو «بنية مغلقة» أمر متعذر إلا اعتسافاً. فالقراءة النقدية يمكن أن تكون في بعض مستوياتها وصفية تحليلية «علمية» تماماً لكنها في مستويات أخرى لا بد أن تكون تأويلية ذاتياً حراً يتدخل فيه الذوق الفردي والفهم الذاتي للنقاد باعتباره هو ذاته مبدعاً أو منشئاً أو مشيداً لنصه الخاص على هامش أو بين سطور أو حتى مكان النص الآخر/ نص الآخر موضوع القراءة. وبصيغة أكثر إيجازاً وإيضاحاً، يمكن القول بأننا هنا أمام نموذج «النقاد المبدع» الذي يقابل نموذج «النقاد العالم» هناك.

ولعل أية مراجعة لكتابات الغدامي النقدية تكشف بسهولة عن انتمائها إلى التيار النقدي الألسني الثاني الذي وصفناه بالمرونة والانفتاح، مثلها في ذلك مثل الإنجازات النقدية ليمنى العيد وصلاح فضل وجابر عصفور وكمال أبو ديب وعبد الملك مرتاض ومحمد الماكري وسعيد يقطين.

ففي كتابه (الخطيئة والتكفير) الذي يهمننا هنا أكثر من غيره، لأنه موضوع قراءتنا ولأن الكتب اللاحقة عليه منبثقة منه ومتممة أو معمقة لما ورد فيه من اجتهادات وأطروحات، نجده يتعامل بمرونة كبيرة مع الاتجاهات النقدية

الألسنية معرقاً بها ومستثمراً لأهم إنجازاتها، خاصة في الجزء التطبيقي منه، كأن الكتاب في جملة لا أكثر من محصلة لقراءته وفهمه الخاص لمجمل هذه الاتجاهات. ينضاف إلى هذا التفاعل المعرفي - الحوارى عوده المستمر إلى أهم أطروحات النقد العربي الكلاسيكي حيث يجد في كتابات الجرجاني وحازم القرطاجني ما يساعده على تسويق وتأسيس خطابه أو مشروعه النقدي الخاص.

وإلى هذا وذاك ينضاف استثماره في هذا السياق نفسه لبعض منجزات الفكر الفلسفي الحديث، خاصة تفكيكية جاك دريدا، وعلم النفس الحديث، وتحديد فكرة «النماذج العليا» عند كارل يونج، وفكرة «جماعية اللغة» عن شولته وفكرة اللاوعي باعتباره «لغة» عند جاك لاكان^(١٠). ومما يدل على وعيه بمرونة وانفتاح النظرية النقدية استشهاده بقول جوناثان كولر: «إن شمولية الأدب تسمح لأية نظرية، مهما شدت، لتدخل كواحدة من نظريات الأدب»، وذلك لإعلان اتفاق مع هذا القول الذي يصبح هنا كأنه قوله الخاص^(١١).

وإذا كنا قد افترضنا هذه المقاربة بتلك الإشارة التي يؤكد فيها الناقد «أن دراسة الأدب فعالية فلسفية مثلما هي تجربة جمالية»، وأنه يسمى هو أيضاً إلى هذه الغاية، فما ذلك إلا لنؤكد من جهتنا أن «الجمالية» مطروحة في (الخطيئة والتكفير) بوصفها قضية معرفية نقدية لكنها أيضاً حاضرة فيه بوصفه نصاً لا يعترف بالحدود الصارمة بين «النقد» و«الأدب» كما سيتبين لنا لاحقاً.

وكخلاصة لهذه الفقرة التمهيد من مقاربتنا، نعود فتركز على ما يهمننا أكثر من غيره في النقد الألسني الحديث بمختلف تياراته ومناهجه. وهنا لعل أول ما يتعين التركيز عليه فكرة أن هذا النقد يمثل قطعة معرفية مع النقد التقليدي ومع النقد الحديث غير الألسني. والقطعة هنا لا تعنى أكثر من سلسلة من التحولات طالت جل المصطلحات والمفاهيم والمقولات النقدية التي يوظفها الناقد الألسني وفق رؤية جديدة للأدب وللقيد. يترتب على هذه الفكرة أن القطيعة/ التحولات طالت أيضاً، وبالضرورة، ما يتعلق بالبعد

رولان يارت وتودوروف ولاكان وديريدا ثم كولر
ودى مان^(١٣).

من هذا المنظور، فإن ما يطرحه هو بصدد طبيعة التجربة
الجمالية في هذا المجال الإبداعي يمثل استمرارية ما لجهود
هؤلاء النقاد وكل منهم يحاول بلورة إجابته الخاصة عن
سؤال ياكسون الذى هو سؤال كبار النقاد وفلاسفة الفن منذ
أرسطو إلى حازم القرطاجنى إلى رولان يارت. والاستمرارية
لا تعنى هنا أن جهده يقتصر على الترجمة والتعريف بإجابات
الآخرين عن هذا السؤال المركزى، وإنما تتضمن معنى
الاجتهاد والإضافة إليها بناء على فهمه لها وحواره معها من
جهة، وبناء على تمثله واستيعابه للموروث النقدي العربى
تواصله معه تواصلًا معرفيًا خلاقًا من جهة أخرى. هذا
الموقف الإيجابى يتضح بدءًا من اجتهاده فى ترجمة
الكلمة - المفتاح فى النظرية النقدية الألسنية، أعنى
كلمة Poetics. فبعد عرض مكثف لمرجعيات هذه
الكلمة/ المفهوم ولترجمات العربية يختار لها مقابلًا ومعادلًا
كلمة «الشاعرية» بدل «الإنشائية» أو «الشعرية» أو «علم
الأدب» أو «البوطيقا»^(١٤).

وهذا الاختلاف ليس مرده الرغبة فى المخالفة وادعاء
التميز، وإنما يسعى الناقد إلى أن يجعل هذه الكلمة/ المفهوم
أكثر قدرة على احتواء العديد من المفاهيم النقدية القديمة
والحديثة، كما يطمح إلى أن تكون ترجمته الخاصة أكثر
قابلية للتداول فى السياق اللغوى - الثقافى العربى. هذا ما
نستنتجه من قوله:

... إن لكلمة (شعرى وشعرية) دلالات فنية
تفتقت بواورها منذ عهد مبكر فى تراثنا ولكنها
لم توفق بمسار تطورها ويتبناها وقد حان الوقت
لهذه الكلمة بأن تمنح حقها فى تأسيس مفهوم
نقدى متطور فى (نظرية البيان) تؤهلنا لمجاعة نقاد
الغرب فى تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالى
المفعم وهذا هو مصدر المصطلح (شعرى) وهو ذو
تصدر لغوى - حديث - مثلما أنه ذو مصدر
تراثى.

أو المظهر الجمالى للإبداع اللغوى من مفاهيم ومصطلحات
ومقولات. فجماليات القول أو الكتابة الأدبية لم تعد تعان
وتدرس باعتبارها ضربًا من الحقائق الميتافيزيقية أو المسلمات
القبلية، كما توهمت فلسفة الفن منذ أفلاطون حتى كانط
وهيجل اللذين كانا «آخر الكبار الذين كتبوا أشياء كثيرة
ومهمة عن الاستطيقا دون أن يفقهها شيئًا جديًا عن الفن
ذاته»، كما يقول أدورنو^(١٥).

كما أن هذه الجماليات لم تعد تخضع لمجموعة من
الأحكام والقواعد والقوانين المعيارية الثابتة، كما توهمت
البلاغة التقليدية وهى تتحول إلى علم مدرسى جاف ومنغلق
على ذاته، وبالتالي عاجز عن قول أى شئ جدى أو جديد
عن الكتابة الإبداعية المغامرة أبدًا باتجاه الجديد من الأشكال
والأساليب والرؤى الفكرية والجمالية.

فسؤال الجمالية فى هذا المجال الإبداعي خاصة، أصبح
مطروحًا للبحث فى موقعه وموضعه الأهم، أى داخل حقل
«الشعرية» كما بلورها وطورها النقد الألسنى الحديث. هذه
هى الفكرة/ الفرضية التى سيتم اختبارها فى الفقرات
اللاحقة من هذه المقاربة لكتاب (الخطيئة والتكفير)، باعتباره
بحثًا فى «الشعرية» بهذا المعنى.

٣ - ٥ طبيعة التجربة الجمالية فى الإبداع اللغوى

أشرنا إلى أن جماليات الفنون اللغوية أصبحت تطرح
من منظور الشعرية الحديثة باعتبارها نظرية أدبية - نقدية عامة
انبثقت من النقد الألسنى، وبشكل أكثر تحديداً، من جهود
الشكلانيين الروس الذين وضعوا الأسس الأولية لمختلف
اتجاهات هذا التيار النقدي العام. هذا ما يعيه ويذكرنا به
الغذامى، إذ يقول:

إن مفهوم الشاعرية يتركز حول الإجابة على
السؤال التالى: ما الذى يجعل من الرسالة اللغوية
عملًا فنيًا؟ هذا سؤال صاغه رومان ياكسون
وراح يجيب عليه فى كل ما كتب بعد ذلك.
والإجابات تتسع وتعدد عند ياكسون وعند غيره
من رواد النقد الحديث ذى التوجه الألسنى مثل

ثم يضيف:

ولكنني أفتح لهذا المصدر مجالاً للتمدد يرفعه عن احتمالات الملائمة مع سواء وبدلاً من أن نقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) .. نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحاً جامعاً يصف (اللغة الأدبية) في الشر وفي الشعر ويقوم في نفس العربي مقام Poetics في نفس الغربي ويشمل - فيما يشمل - مصطلحي (الأدبية) و(الأسلوبية)^(١٥).

ولكى يسر ويدعم اجتهاده لا في المستوى المعرفي فحسب وإنما أيضاً في المستوى التداولي للخطاب الشائع يقول:

.. ولقد سبقنا الاستخدام الشعبي في تعبيد الطريق لهذا المصطلح فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية ومنظر شاعري وموقف شاعري، وهم لا يقصدون بذلك (الشعر) وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخيلية، وهذه مؤهلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح^(١٦).

فمن الواضح هنا أن الناقد يحاول «التأصيل» لهذه الكلمة/ المفهوم بحيث يحمل مضمونه الجديد والخاص هذا الآثار الدلالية لكلمات/ مفاهيم قديمة مثل «البيان» و«النظم» و«التخييل» باعتبارها هي أيضاً اجتهادات لتسمية طبيعة التجربة الجمالية في «الأدب»، مثلما أن المفهوم الإنجليزى - الغربى يحمل ولا بد آثاراً دلالية لكلمات/ مفاهيم مثل «المحاكاة» و«التعبير» و«الأدبية» و«الأسلوبية».

فكلمة «الشعرية» أو «الشاعرية» عرفت في سياقها اللغوى الثقافى الأصيل، منذ أرسطو إلى الآن توسعاً مستمراً في استعمالها حتى أصبحت تحتوى اليوم شكلاً خاصاً من أشكال المعرفة، بل بعداً من أبعاد الوجود، كما يقول جان كوهين^(١٧). ولذا، فمن الطبيعى والمنطقى أن نجد الظاهرة

نفسها في سياقها العربى الجديد. فالغذامى يعنى جيداً أن ترجمة المفاهيم والمصطلحات النقدية إلى العربية هي فعل تحويل للأصل بحيث لا يعود أصلاً لأن الترجمة الواعية بشروطها وإشكالاتها اللغوية هي إعادة إنتاج أو ابتكار أو إبداع لمفهوم جديد يختلف بالضرورة عن أى أصل. هذا تحديداً ما يشير إليه فى كتابه (ثقافة الأسئلة)؛ إذ يؤكد أن:

مصطلحاتنا (النقدية) التى تبدو مستعارة قد آلت عندنا إلى تحولات تجعلها مختلفة، وبالتالي فهى جديدة وتعريفنا لها ليس مجرد ترجمة ولكنه تهجين يفضى إلى مولد جديد (إذ) فيها من الثقافة العربية أضعاف ما فيها من الفرنسية والإنجليزية^(١٨).

فالناقد هنا لا ينشد «المعنى الدقيق» للمصطلح الأجنبى بقدر ما ينشد المرونة والفعالية الوظيفية والدلالية لمصطلحه الجديد خصوصاً؛ إذ يتعلق الأمر بكلمة مثل الشعرية أو الشاعرية التى يريد لها، كغيره من النقاد الألسنيين، أن تصبح مفتاح علوم النص كلها؛ فهى مرة «نظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه وهادفة إلى تأسيس مساره»، وفى موضع آخر تصبح أداة نقدية إجرائية تمكن الناقد من «تحليل كل العناصر الفنية - الجمالية» فى النص الأدبى، وفى مقام ثالث تتحول إلى «قيمة جمالية» لأنها هي ذاتها «فنيات التحول الأسلوبى» وهكذا^(١٩).

طبعاً هنا لا يهمنا الحديث عن مدى تحقق مقاصد الناقد من ابتداع هذه الترجمة؛ إذ يبدو أن كلمة «الشعرية» لا «الشاعرية» هي التى سادت وهيمنت كما يوضحه ويرره حسن كاظم فى كتابه (مفاهيم الشعرية)^(٢٠)، وكما تبينه فى سياق آخر فاطمة الوهيبى فى مقدمة دراستها بعنوان (فى البحث عن الأدبية فى النقد العربى القديم)^(٢١). كما لا يعنينا التدقيق فى وجهة القول بعلاقات التماثل أو الاشتغال بين هذا المفهوم وبعض المفاهيم النقدية كالأسلوبية التى تسمى اتجاهات مستقلة، نسبياً، من اتجاهات الدرس النقدى الألسنى، بل من الدرس الألسنى ذاته^(٢٢).

الذي يعنينا حقاً هو أن هذه المرونة الدلالية الكامنة في المفهوم الغربي أو المولدة في المفهوم العربي المقابل والمعادل له تبيح لنا اعتبار «الشاعرية»، في إحدى دلالاتها، «علم جمال الأدب» أو «نظرية جمالية خاصة بالفنون اللغوية». وبما أن الأمر يتعلق هنا بشاعرية ألسنية فإنها لا تنتمي إلى «فلسفة الفنون» أو «لعلم الجمال الفلسفي» وإنما إلى التيار الآخر الذي يسميه إتيان سوريو بـ «علم الجمال العلمي» آخذين في الحسبان أن العلمية هنا لا تعني أكثر من محاولة إسناد التحليل الجمالي للنص الأدبي إلى وقائع محددة وقابلة للتوصيف الموضوعي قدر الممكن، كما يشير إليه جان كوهين^(٢٣). فطبيعة التجربة الجمالية هنا تبدأ من اللغة واليها تعود؛ إذ إن «وسيلة المحاكاة» بمفهوم أرسطو أو «التعبير الفني» بمفهوم كروثشه أو «الشكل الجمالي» بمفهوم كاسيرر وسوزان لانجر هو ذاته لغة، أي مبنى ومكون من حروف وكلمات وجمل وعبارات^(٢٤).

فالهدف، إذن، من هذا التمييز بين علم جمال وآخر إنما ينحصر في محاولة استبعاد تلك المقولات الميتافيزيقية العvisية على أي تحديد كالإلهام والعبقرية والروح، التي سيطرت طويلاً على نظرية الأدب وعلى فلسفة الفنون وإحلال المفاهيم «الشاعرية» مكانها باعتبار أن أية شعرية هي «خصيصة نصية لا ميتافيزيقية ولأنها كذلك فهي قابلة للاكتناء والتحليل التقصي والوصف» من هذا المنطلق الألسني كما يقول كمال أبو ديب^(٢٥). وحينما نقرأ (الخطيئة والتكفير) من هذه الزاوية سنجد فيه الكثير من الأطروحات والاجتهادات التي تكشف عن مدى انشغال الناقد بالأبعاد والمظاهر الجمالية للإنجاز الفني الأدبي بشكل عام وفي مجال «الشعر» بشكل خاص. ولكي نضمن لمقاربتنا/ قراءتنا لهذه الأطروحات والاجتهادات شكلها المنطقي المنهج سننتقل من العام إلى الخاص فنبدأ بالسّمات الجمالية للخطاب الأدبي «الشاعري» التي تميزه عن غيره من الخطابات اللغوية - الثقافية الأخرى، ثم نتقل إلى جماليات «النص الشاعري» الذي هو تحقيق لأحد إمكانات الشاعرية وصولاً إلى جماليات «الجملة الأدبية الشاعرية» من

حيث هي وحدة أو بنية صغرى من وحدات أو بنيات النص. هذا، وسنرى أن اجتهادات الناقد وأطروحاته تظهر وتعمق وفق هذا المنطق نفسه؛ إذ إن ما يُلوره بصدد الجمل الأدبية يعتبر إضافة خاصة متميزة، وبالتالي تكتسب أهمية أكيدة نظرياً وإجرائياً من هذا المنظور، كما سنراه بوضوح لاحقاً.

لقد وضع رومان ياكسون أساساً نظرياً - معرفياً جديداً لجماليات الخطاب الأدبي من خلال تأكيد أنه ما يميز «الأدبي» عن «غير الأدبي» من الخطابات القديمة المحدثنة لا يتجاوز كون الوظيفة الشعرية (الجمالية) للغة تهيمن في الخطاب الأدبي وعليه، وتغيب أو تهشم فيه الوظائف الأخرى من إحالية وانفعالية وإخبارية وشارحة واتصالية^(٢٦). هذه الوظيفة متولدة تحديداً، كما يقول ياكسون، من تركيز منتج الخطاب جهده على عنصر «الرسالة»، أي على جماليات القول وأساليبه الفنية، بينما يتجه الجهد في الخطابات الأخرى إلى «المرسل» أو «المستقبل» أو «السياق» أو «الوسيط» أو «الشفرة اللغوية»، كما هو معروف ومبين في نظريته الاتصالية الشهيرة. هكذا تكون الفروق بين الأدبي وغير الأدبي فروقاً في الدرجة لا في النوع أو الجوهر، مما يعني أن الجمالية هنا نسبية ولا يمكن أن تتحقق بشكل تام أو مطلق. وهو ما ينفي عن العملية الإبداعية تلك الهالة الأسطورية - السحرية التي كانت تغلفها، كما ينفي وهم «النماذج الأدبية الراقية» التي أُنجزت في الماضي، ويعمل النقد التقليدي باستمرار على تحويلها إلى «أصل» أو «نموذج» تقاس عليه وبالنسبة إليه الإنجازات الإبداعية اللاحقة.

فالشعرية، بهذا المعنى، يمكن أن توجد حتى في الخطاب العلمي الذي تلعب فيه الخيالات والظنون والتوهمات دوراً كبيراً، كما يوضحه «آلان شالرز»^(٢٧)، دون أن يكون أدباً، كما أن الوظائف الأخرى يمكن أن توجد حتى في الشعر الغنائي الذي اعتبره الشكلاونيون الروس، ومن قبلهم هيجل والكثير من النقاد، أرقى الفنون القولية. وحينما يستعيد الغدامي هذ التصورات، فإنه لا يكتفى بها منطلقاً أو

مرجعية لرؤاه وتصوراتها الخاصة، بل يضيف إليها ما وجده لدى حازم القرطاجني من أفكار مماثلة خصوصاً إذ يتحدث عن «جهات الشعرية» التي منها «ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل أو ما يرجع إلى القول فيه أو ما يرجع إلى القول له، والجهة الأولى والثالثة هما «عمودا هذه الصنعة» أما الثانية والرابعة فهما لا أكثر من «الأعوان والدعامات لها»، وهكذا يكون المنطلق أقوى والمرجعية أوسع وأعمق^(٢٨). أكثر من ذلك، فإن تركيز حازم على مفهوم «التخييل»، وهو نتاج ترجمة إبداعية لمفهوم المحاكاة الأرسطية كما نعلم، يكشف عنصراً أساسياً في جماليات الأقاويل «الشعرية» لا نجده لدى ياكبسون وبالتالي فإن استعادة وتفعيل هذا المفهوم «القديم» في إطار الشعرية الحديثة يعتبر بمثابة الإضافة المهمة من قبل الناقد.

فاللغة تستخدم في المعتاد من الأحوال المقامات كتأمين لعمليات التواصل وتبادل الخبر والخبرة بين الأفراد والجماعات، لكنها قد «تنحرف» أو «تعديل» عن هذا الاستعمال القاعدي إلى الاستعمال الجمالي الذي يبنى على «التخييل»، ويكون هدف اللغة الإمتاع وإثارة اللذة الجمالية بما يولده ويشير من صور وانفعالات يستسلم لها المتلقي «بدون روية أو تفكير»، كما كان يقول حازم وغيره من النقاد والفلاسفة العرب القدماء^(٢٩). فلغة الخطاب الأدبي الخاصة هي إذن ما يميزه من حيث هو نسق ثقافي جمالي عن غيره من الخطابات في الأنساق المعرفية الثقافية الأخرى لأنها لا تعود مجرد ألفاظ، أو أصوات، دالة بتواطؤ أو باتفاق جماعة لغوية معنية، وإنما تصبح كما يقول الغدامي:

نظاماً سيميولوجياً يتمثل في رموز كل منها إشارة تشير في الذهن إشارة أخرى وتتعاقب الإشارات يشير بعضها بعضاً في الذهن دون محاولة الوصول إلى مشار إليه (مدلول) محدد وهذه وظيفة الأدب الجمالية^(٣٠).

وهنا لعله من الواضح أن القاسم المشترك بين رؤى ياكبسون والقرطاجني والغدامي بصدد هذه اللغة هو غياب

«المعنى» لصالح حضور «الدلالة» وغياب «الدلالة المباشرة أو الصريحة» لصالح الدلالة الإيحائية – التخيلية، وهذا هو عنصر آخر مهم بل وأساسي في جماليات الخطاب الأدبي الشعري أو الجمالي. هذا العنصر أو المقوم الجمالي يحضر في ما سماه الجرجاني وغيره «من المعنى» أو «المعاني الثواني»، لكن المفهوم الجديد يتجاوز المفهوم القديم ويكاد يلغيه. فالدلالة الإيحائية من المنظور الألسني – الشعري لا ترتبط بالتشبيهات والاستعارات والكنيات وغيرها من الصيغ البلاغية التي تولد عنها المفهوم القديم، وإنما تتولد عن لغة الخطاب الأدبي في جملته وباعتباره خطاباً ترميزياً – إيحائياً حتى وإن خلا من تلك الصيغ البلاغية كلياً أو جزئياً.

هذا التمييز بين الرؤى والمفاهيم ضروري لأنه يدلنا إلى مقوم أو سمة أخرى للخطاب الأدبي لم تكن حاضرة في مجال الوعي النقدي القديم، العربي وغيره، هذه السمة هي تحديداً اتصال واستمرار قيمته الجمالية رغم تقادم الزمن على إنجازها من حيث هو خطاب، فأعمال مثل (جلجامش) أو (الإلياذة) أو (الأوديسا) أو (ألف ليلة وليلة) مثلاً مازالت تشكل جزءاً من الخطاب الأدبي – الجمالي الحديث، لأن آفاق تلقيها واستقبالها والتفاعل معها مازالت تتجدد مجددة طاقتها الإيحائية باستمرار، فحدثتها، إذن، لا علاقة لها بالتعاقبية الزمنية – التاريخية^(٣١).

وهذه الرؤية الحديثة ذاتها هي التي تفسر لنا بعداً جمالياً جديداً للكتابة الشعرية الحديثة التي تنزع – مثلها مثل بعض التجارب التشكيلية والنحتية والموسيقية، وكلها خطابات تنتمي إلى النسق الجمالي الحديث – إلى المزيد من الترميز والتجريد والكثافة أو العتامة Opacite لأن هاجس التحرر من المعنى المرجعي الواحد والمحدد سلفاً يبدو هاجساً مشتركاً بين المبدعين، مما يجعل «الشاعرية» ذاتها جزءاً من هذا التحول؛ أي مظهراً من مظاهره وعلامة من علامات الوعي به.

هنا تحديداً تفهم بشكل أوضح وأعمق القول بأنها:

انتهاك القوانين عادة ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه

إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر، وربما بدلاً
عن ذلك العالم^(٣٢).

فالشاعرية بوصفها نظرية جديدة للخطاب الأدبي أو قيمة
جمالية محايدة أو كإوالية من إوالات الإبداع، تنبج إلى نفى
وتجاوز الرؤى النقدية - الأدبية التي تعتبر الأدب مجرد
«انعكاس للعالم» أو بنية فوقية تعكس علاقات الصراع
ومظاهره الواقعية المادية. أو تعتبره مجرد تعبير عن ذاتية
المبدع من حيث هو فرد أو ذات إنسانية أو تعتبره ملزماً
باتخاذ موقف محدد من قضايا خارجية محددة سلفاً، وربما
من قبل طرف آخر، وهو ما ترتكز عليه نظريات نقدية كثيرة
قديمة وحديثة كالكلاسيكية والرومانسية والوجودية
والسوريالية^(٣٣).

فالخطاب الأدبي يمكن، بل يتضمن حتماً كل هذا
لكنه لا بد وأن يعاين من حيث هو خطاب مستقل ومختلف
عن غيره من الخطابات لأنه محكوم بقوانينه الجمالية
الخاصة التي يمكن للشاعرية وحدها وصفها وتحليلها كما
هي لأنها قوانين لغوية - شاعرية أولاً وبعد كل شيء. وعندما
يقول الغدامي إن الشاعرية «لغة عن اللغة» فإنها كذلك
حقيقة لا مجازاً، لأنها كما يضيف نقلاً عن ياكسون:

ليست مجرد إضافة تجميلية للخطاب ولكنها
إعادة تقييم كاملة للخطاب - ولكل عناصره،
مهما كانت هذه العناصر^(٣٤).

ورغم أن تأكيد هذه السمات الاختلافية الجذرية
للخطاب الأدبي - الشاعري قد تبدو متعارضة أو متناقضة مع
ما سبق وأن أشير إليه بصدد نسبية المقومات والسمات
الجمالية - الشاعرية إلا أن الرؤية العميقة تكشف ألا تناقض
ولا تعارض هنا. فالأمر يتعلق بحقيقة علمية، دقيقة وصارمة،
تؤكد أن الاختلافات بين المواد والعناصر في العالم والكون
هي نسبية لكنها هي ذاتها ما يسمح لنا بالتمييز بين الأشياء
والكائنات، وهذا ما ينطبق على الخطابات وما ينطبق أيضاً
على مفردات اللغة.

كل السمات الجمالية المخصصة والمميزة للخطاب
الأدبي تنسحب على النص الشاعري بالضرورة؛ إذ إن
جماليات النص الأدبي هي جماليات الخطاب الأدبي، ر -
تنزلت من العام إلى الخاص ومن المجرد إلى المحدد ومن
المفترض إلى المتحقق المنجز، إذ إن النص هنا هو أحد تجليات،
أو أحد أشكال، الخطاب الأدبي. وهنا لا يعيننا ربط مفهوم
النص بمفهوم الجنس الأدبي لأن مدار الحديث في هذا
المقام لا يخص القصيدة أو القصة أو الحكاية أو الرواية، وإنما
يتجه إلى ما يجمع بين هذه الأشكال النصومية باعتبارها
إنجازات لغوية إبداعية تشترك في سمات جمالية معينة، إذا ما
نظرنا إليها في هذا المستوى تحديداً.

من هذا المنطلق سنتحدث عن جماليات «النص
الشاعري»، حسب مفهومات الغدامي، من منظور علاقاته
الاختلافية عن النص غير الشاعري، ثم من منظور علاقة
النص بالمؤلف كما تطرحها الشاعرية الألسنية، وأخيراً من
منظور اختلاف «النص الشاعري» بوصفه مفهوماً عن
مفهوم «العمل الأدبي» الذي شاع استعماله لدى ما يسمى
بـ «النقد الجديد» في أمريكا (ومفهوم النص هنا يتجه أساساً
إلى النص المكتوب).

وتأسيساً على ما سبق قوله بشأن جماليات الخطاب
الأدبي، يتحدد النص الأدبي «الشاعري» أولاً بكونه نتاج
عمليات الانحراف أو الانتهاك التي يباشرها منتج النص
بمقصدية واعية، غايتها توفير أكبر قدر ممكن من العناصر
والسمات الجمالية - الشاعرية في نصه. والمقصدية مهمة في
هذا المقام لأنها تشير من جهة أولى إلى طموح المنتج/ المبدع
إلى إنجاز ذلك النص الشاعري الأمثل، المتميز عن، والمتفوق
على غيره من النصوص الشاعرية الأخرى، كما تشير من
جهة ثانية إلى وعي المبدع بأن ما سينجزه فعلاً لا يمكن أن
تغيب عنه وتمحى منه كل العناصر والسمات اللغوية غير
الجمالية أو غير الشاعرية، وهذا ما يجعل النص المنجز دائماً
قاصراً عن النص المحلوم به أو المطموح إليه. فاللغة التي تباشر
عليها عمليات التحويل والتغيير تتمتع بمقاومة ذاتية متولدة

أهميته ليست فيما يقوله ولكن فيما يوحى به
وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترتفع باللغة
عن مستواها المؤلف لتعطيها قيمة جمالية
جديدة^(٣٧).

فشاعرية النص من هذا المنظور كل لا يتجزأ أو أنها مجموعة
من العناصر يعضد ويدعم كل منها الآخر، لأنها لا أكثر
من جزئيات في «كل» أو بنية كلية واحدة. ففنيات التحول
أو التحويل الأسلوبى تفضى إلى تلك الفراغات أو الفجوات
الدلالية، وهذه بدورها هي ما يولد ويستفز لدى المتلقى تلك
الدلالات الإيحائية التي لا نجدها في النصوص الثقافية
الأخرى باعتبارها مكتملة أو مغلقة، أى أنها تقول وتنقل
الفكرة والخبر والمعلومة، فوظيفتها هي هذا القول والنقل
تحديداً. وهنا لابد من التنبيه إلى سوء الفهم السائد الذى
أشرنا إليه فى فقرة سابقة والذي يرتبط بتوهم أن «الشاعرية
الألسنية تلغى المعنى، أو الدلالة، وتهمسه»، علماً بأن الأمر
يتعلق بضرورة التمييز بين المظهرين أو المستويين الجمالي
والدلالى فى النص الشاعرى. فالمظهر الأول هو ما تركز عليه
الشاعرية الألسنية لأن فيه وحدة تتجلى جماليات النص، أى
ما يميزه ويخصه، بينما يمكن لعلم الدلالة بمفهوماته
القديمة والحديثة الاشتغال على المظهر أو المستوى الثانى دون
أن تكون طبيعة العمل النقدي هنا جمالية لأنه لا تميز للنص
الأدبى عن غيره فى هذا المستوى. بهذا الصدد يقول الغدامى
إن النص الأدبى «يدور حول قطبين، أحدهما قطب الصوت،
وقد نسميه الإنشاء الإيقاعى، وهو جماليات لغوية، ويشمل
حينذاك كل جماليات اللغة وبلاغياتها.. وقطب المعنى، أى
الإنشاء المعنوى». وشاعرية النص أو جماليته مرتبطة بالقطب
الأول فحسب، إذ إن «المعنى ليس سر العمل الأدبى وإنما
سره اللغة، أى الصياغة» كما يقول فى موضع آخر. ويلج
على هذه المسألة مرة أخرى؛ إذ يشير إلى أن النص الشاعرى:

يكتب ليثير الانفعال وليحدث التأثير، فى
النص ذاته وفى المتلقى، وفى هذه الحالة يجب
على - يقول الناقد - أن أقدم فى النص الأدبى

أساساً من كونها بنية أو منظومة اجتماعية ثقافية لا يستطيع
الأفراد انتهاك كل قوانينها النحوية والصوتية والتركيبية
والدلالية، وإلا خرجت أقوالهم وكتاباتهم عن أية مفهومية
وأية تداولية فلا تعود نصاً، (وهذا تحديداً ما يرر ويفسر جانباً
أساسياً من توتر ومعاناة المبدع لحظة الإبداع).

يقول الغدامى بهذا الصدد:

على الرغم من أن النص الأدبى يتضمن عناصر
أخرى - غير شاعرية - ولكن (الشاعرية) هي أبرز
سماته وأخطرها. وقد توجد الشاعرية فى نصوص
غير أدبية، أو لم يقصد منشئوها أن تكون أدباً،
فهى ليست حكراً على النص الأدبى ولكنها
تستأثر به وتستأثر بها لأنها سبب تلقى كنص
أدبى وبدونها لا يحظى النص بسمته
الأدبية^(٣٥).

وإذا كان جزء من دلالة كلمة «الشاعرية» هنا يتجه بنا إلى
القيمة الجمالية المهيمنة فى النص وهى التى تتولد عن
الشاعرية باعتبارها انتهاكاً يولد «فنيات التحول الأسلوبى»
كما يقول الناقد فى موضع آخر، فإن جزءاً من هذه الدلالة
يتجه بنا إلى عملية تلقى النص الأدبى باعتباره «تشكلاً لغوياً»
ينم عن غير ما يقول ويطن أكثر مما يظهر، كما يقول
الغدامى فى موضع ثالث^(٣٦). هذه الدلالة تهمننا أكثر من
غيرها فى هذا المقام لأنها تفضى بنا إلى عنصر آخر من
عناصر شاعرية أو جمالية النص الأدبى. يتحدد هذا العنصر
بكون النص الشاعرى غير مكتمل وغير مغلق لأنه ملئ
بالفراغات الدلالية، أو بما يسميه كمال أبو ديب «فجوات»
مسافات التوتر، التى يملأها كل متلق بحسب خبراته
ووضعياته الفكرية والمعرفية والعاطفية. فالنص هنا لا ينقل
الخبر أو المعلومة أو الفكرة بقدر ما يجسد حالة أو تجربة
جمالية ولا بد من استقبالها والتفاعل معها من هذا المنظور
نفسه، وإلا ضاعت أو تلاشت بعض عناصره وسماته
الشاعرية. فلكى نقرر حقيقة النص هنا لابد، كما يقول
الغدامى، من تأكيد أن:

جماليات الصوت وأفضلها على جماليات المعنى
كى يأخذ النص حقه فى الحكم النقدى
الصحيح^(٣٨).

فالنقاد، هنا، يستعيد بطريقته الخاصة ما يسميه بـ «المظهر المزدوج للنص الأدبى»، فيركز على مظهره الجمالى أو إنشاعى دون أن يعنى ذلك بالضرورة أنه ينفى أهمية المظهر الدلالى - الفكرى أو الاجتماعى أو الأخلاقى أو الإيديولوجى - وإنما يضعه فى المرتبة الثانية من اهتماماته، وحتى إن كانت له جمالية ما فإن مقارنته لا تكون جمالية أو شاعرية.

ثم إن تأكيد على أثر النص فى المتلقى يثير مسألة غاية فى الأهمية وتعلق تحديداً بكون بعد من أبعاد جماليات النص يتولد فى / من تلك المساحة التى تفصل النص عن المؤلف وتصله بالمتلقى باعتباره منتجاً أو مبدعاً آخر للنص. فالمؤلف هنا لا يعود أبداً للنص الشاعرى أو مالكا له أو سلطة عليه، وإنما ناسخاً له أو «ضيفاً عليه» كما يقول الناقد، وبالتالي فإن مقولة «موت المؤلف» تتحول هى ذاتها إلى مقولة جمالية، إذ تنعكس إيجابياً على رؤيتنا وقراءتنا للنص الشاعرى.

فالنص، هنا، يتحول إلى بنية دينامية أو كينونة حية لها حضورها الخاص بها؛ إذ كلما تأكد استقلال النص وانفتاحه على المتعدد والمتجدد من القراء والقراءات دل ذلك على قيمته الفنية الشاعرية، والعكس صحيح. فالنصوص التى تتحقق فيها الشاعرية بقوة وفاعلية لا تلبث أن تطفئ على كتابها فيصبحون عالة عليها لأنها هى التى تضمن لهم بقاء الاسم والخبر من خلال بقاء النص والأثر. فبالشعر نعرف المتنبي لا العكس، ومعرفتنا له بواسطة أو من خلال شعره تحوله من ذات إنسانية إلى مجرد إشارة يملأها كل متلق حسبما يوحى به النص إليه^(٣٩). فالنص الشاعرى الحق يستعصى على أى تملك ويتمرد على أية هوية أو بنية مغلقة، لأنه يتحول إلى إشارة جمالية حرة منطلقة متحررة عبر الأزمنة

والفضاءات، كأنها الفرس الخرافى يمتطى صهوتها كل قارئ - فارس للحظة ثم تنفلت منه معاودة سباحها فى اللامحدود. هذه الصورة «الشعرية» هى ما يلح عليه الغدامى فى حديثه عن بارت باعتباره «فارس النص» وباعتباره هو أيضاً فارساً آخر يؤمن ويتوقع أن يكون هناك من الفرسان بعدد ما هناك من المتلقين الذين يتفاعلون مع النصوص الشاعرية ويتنجون، بفضل هذا التفاعل، نصوصهم الإبداعية الخاصة^(٤٠). ورغم أن مقولة «موت المؤلف» هى فى جزء منها مقولة واقعية حقيقية لا مجازية أو ذهنية، ورغم أننا نفضل مقولة «غياب المؤلف» كمفهوم نقدى يسمح لنا باستحضار المنتج/ المبدع عبر أثره فى كل لحظة يمكن فيها لهذا المفهوم أن يضئ لنا جوانب وأبعاداً جمالية فى النص الشاعرى، فإن كلمة «مؤلف» تدل فى العربية على ما يبرر هذه المقولة/ المفهوم الجمالى. يقول الغدامى فى (ثقافة الأسئلة) بهذا الصدد:

إن كلمة مؤلف أقرب إلى الموضوعية من كلمة Author لأنه لا وجود لذلك الذى يكتب أصالة وصدقاً كما نوحى به الكلمة الإنجليزية، وكل كاتب فى الدنيا هو «مؤلف» أى جامع متناثرات، والإبداع ليس إيجاد للعدم ولكنه إعادة صياغة وتأليف لما لم يؤلف من قبل؛ ولهذا فإن الكلمة العربية تشير إلى حقيقة الفعل الكتابى^(٤١).

فعملية التأليف هنا تنسجم مع مقولة جمالية أخرى لا تميز مباشرة النص الشاعرى عن غيره بقدر ما تعزز حرته واستقلالته وانطلاقه فتعزز جماليته من هذا الجانب. هذه المقولة تتحدد بمفهوم «التناص Intertextualité» التى تنفى بدورها وهم الكاتب - السلطة أو الكاتب الذى يوجد من العدم ويخلق النص من الفراغ؛ إذ إن النص الشاعرى هو جماع نصوص لا تخصى، ومن هنا قدرته على الإيحاء وتوليد الصور والأخيلة والأفكار والذكريات والمشاعر فى خيال

وذهن وجسد المتلقى. فعمليات التضمين والاقتراس والسرقة والمحاكاة والمعارضة والاستشهاد... إلخ ليست من مظاهر التناص الجمالية أو إنها من أكثر مظاهرها بساطة وسذاجة لأنها تحدث في مستوى سطح البنية النصية - أو في مستوى البنية السطحية للنص - ويمكن أن توجد في أى نص غير شاعري. أما التناص من حيث هو مظهر جمالي في النص الشاعري فيتم في النسيج الداخلي للنص، بنيته العميقة، كأنما حضور النصوص الأخرى «وحي حضور»؛ لأن الأمر هنا أصبح يتعلق بإشارة حرة توحى وتخيل وتوهم بتعالق النصوص وتداخلها أكثر مما تؤكد ذلك أو تعلن عنه^(٢٢). وبهذا المعنى تحديداً، يكون مفهوم التناص مولداً «للاختلاف» لا «للتشاكل»، لأنه نفى لكل أصل وطمس أو محو لكل تماثل أو تطابق. ولأهمية هذا البعد الجمالي للنص الشاعري أفرد الغدامي له كتاباً مستقلاً هو (المشاكلة والاختلاف)؛ حيث يوظف هذين المفهومين النظريين لإجراء قراءة جديدة لمجموعة من النصوص الأدبية (الشعرية والنثرية) التراثية، ليميز منها النص الشاعري عن النص غير الشاعري في العديد من المستويات، من خلال تحليل ألسني دقيق، كأنما يريد أن يسهم في إعادة تأسيس مجمل النظرية الأدبية العربية على ضوء النظرية الشاعرية المحدث^(٢٣).

كما أن مفهوم النص الشاعري بأبعاده المعرفية والجمالية، النظرية والإجرائية، يتحدد ويكتسب المزيد من سمات اختلافه من قدرته على توليد الاختلاف من خلال معارضته ومقارنته بمفهوم «العمل الأدبي» عند مدرسة «النقد الجديد» الأمريكية. وهنا تحديداً يعتمد الغدامي على رولان بارت وهو يكتشف سلسلة من الاختلافات بين مفهوم «النص» - كما سبق وأن قاربنا ألسنياً - ومفهوم «العمل» الذي يحيل إلى مزيج من الوضعية الأوروبية والذرائعية -Pragmatism الأمريكية، وبالتالي فليس له مرجعية ألسنية محددة. فالنص، مفهوماً أو إنجازاً جمالياً، يتحرر من دلالة الصنعة الحرفية لأنه مغامرة أو لعبة إبداعية حرة، ويتجاوز التصنيفات

التراثية العقلانية الجامدة لأنه غير قابل للاختزال والتموضع النهائي، وهو يرفض الانغلاق على ذاته لأنه منفتح على عدد لا يحصى من النصوص، وهو متحول غير ثابت، وفي تحوله هذا يحول القارئ إلى منتج والقراءة إلى فعالية إبداعية، كما يحول المؤلف إلى ذات عابرة، كغيرها، في النص، وأخيراً فهو لا يخاطب الفهم أو يولده بقدر ما يثير الخيالات والصور الجميلة وينشد إحداث تلك اللذة الشاعرية الطوباوية التي تميز كل إنجاز فني كبير^(٢٤).

وهنا، ربما يقال إن هذه الفروق والاختلافات التي تنسب إلى رولان بارت إنما تعود إلى ولع النظرية النقدية الفرنسية بالتنظيرات والنظريات، بعكس النقد الأنجلو أمريكي الذي لا يهتم - كما لاحظ تودوروف - كثيراً بما يجاوز القراءات النقدية الإجرائية التطبيقية، كما يرفض الغلو والتطرف في تنمية المقولات والأطروحات التي يمكن أن تفسد الأدب والنقد لفرط غموضها أو عدميتها أو لأدريتها^(٢٥). ورغم وجاهة هذا القول من بعض الجوانب، فالنظرية النقدية الفرنسية، وهي المرجعية الأهم للغدامي دونما شك؛ طورت وعياً جديداً وثرياً بالمفاهيم الأساسية في ما يتعلق باللغة والكتابة والقراءة عموماً وليس في المجال الأدبي - النقدي فحسب، خصوصاً أنها انطلقت، متأخراً نسبياً، من الإرث الألسني المعرفي السوسيوي والإرث الألسني - النقدي الجمالي الشكلياني وهما، بلا شك، علامات تحول وقطعية وإعادة تأسيس للدرس اللغوي وللدرس النقدي في الوقت نفسه. وإذا كان مفهوم «العمل» يحيل مباشرة أو مداورة إلى الرؤية الجمالية الأمريكية للفن، كما مثلها جون ديوي خاصة، التي تعابن مختلف الفنون على أنها أعمال حرفية؛ لأن الفن خبرة عملية لا تتميز عن غيرها من الخبرات الإنسانية، فإن وراء مفهوم النص الشاعري منظومة كاملة من التصورات الجمالية التي بناها كانط وهيغل وجوته ولسنج وشيلر وكروتش وبرجسون وباشلار، وغيرهم من كبار الفلاسفة الأوروبيين الذين ظلوا يضعون «الفنون الجميلة»

فوق أية خبرة، عملية أو علمية أخرى^(٤٦)، وربما كان هذا من بين الأسباب التي تكمن وراء إغوائية النظرية النقدية - الفلسفية - الأدبية الفرنسية عند الغدامي وعند كبار النقاد الأمريكيين المعاصرين أنفسهم. وفي كل الأحوال، فإن ما يهمنا أكثر من غيره هنا هو أن مفهوم النص تحول إلى مفهوم «شاعري» يساهم في عمليات الخلطة والإزاحة والتفكيك لكل المفاهيم والمقولات النقدية التقليدية والمعاصرة التي لا تنبثق من الألسنية، وبالتالي تبدو كأنها غير معاشة Emmanant وغير ملائمة أو مناسبة Adequat للإبداع اللغوي الجمالي.

في سياق هذه المفارقة التفكيكية - التشريرية - يستثمر الناقد مفهوم الشاعرية، ليكشف طبيعة التجربة الجمالية في مستوى البنيات أو الوحدات الجزئية المكونة للنص الأدبي، ونعني بها «الجملة الأدبية». فالجملة الأدبية هي شئ آخر غير الجملة النحوية إذ تدل، من حيث هي مفهوم، على «أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للنص الأدبي». وهذا التعريف يذكرنا دونما شك بمفهوم المقطع Sequence الذي ابتدعه الشكلاونيون الروس وهم يقسمون النص السردى إلى وحدات وظيفية - دلالية متميزة، وإن تعالقت أخيراً لتندمج في وحدة شكلية عامة هي «النص»^(٤٧). لكن الناقد يولد في هذا المفهوم ومن خلاله اجتهاداته وأطروحاته الخاصة التي نعتقد أنها تمثل إضافة حتمية متميزة إذا ما نميت وعمقت في المستويين النظري والمنهجي وأثريت بالتطبيقات، خصوصاً أن لها مرجعية عريقة في تراثنا النقدي والفلسفي، كما سنلاحظ.

من هذا المنظور يفرق الناقد بين أربعة أنواع من الجمل الأدبية هي:

- ١ - الجملة الشعرية و ٢ - جملة القول الشعري (وهاتان الجملتان سيضمهما مصطلح فني واحد هو «الجملة غير الإشارية الحرة»)، أما الجملة الثالثة فهي ٣ - جملة التمثيل الخطابي، وتليها ٤ - «الجملة الصوتية المقيدة».

فالجملة الشعرية هي المقطع من النص الشعري بالمعنى الحصري للكلمة، وجملة القول الشعري هي ما توفره عنصر التخيل، بمفهوم حازم القرطاجني، من الأقاوير الشعرية. وبالتالي فهما تشتركان في صفة الشعرية أو الجمالية الفنية أو «الشاعرية»، وهما الغاية المثلى لكل كتابة أدبية إبداعية حقاً، وبذا تكونان معاً «الجملة الإشارية الحرة» التي تكون «كل كلمة فيها.. إشارة حرة.. ويتمثل فيها كإشارة حرة كل ما يمكن أن يفتح عليه ذهن القارئ المثقف من موحيات نفسية أو ثقافية»، كما يقول الناقد^(٤٨).

أما جملة التمثيل الخطابي - تعبير نقدي فلسفي يستعيره الغدامي من التراث، من كتابات حازم وابن رشد خاصة - فهي نثرية وغير أدبية بطبيعتها لأنها تتمركز حول المعنى أو الفكرة أو المعلومة التي يراد إيصالها وتبليغها إلى المخاطب، أي أن الجملة فيها تقع، حسب تعبيرات حازم، على القائل والمقول له والمقول فيه (= المحتوى). ومن منظور هذه التراتبية، تقع الجملة الصوتية المقيدة في أدنى مرتبة، مثلها مثل «ما ساء لفظه وساء معناه» لدى بعض نقادنا القدماء، لأنها مقيدة ظاهرياً بمقتضيات ولزوميات «الجملة الشعرية» ولا تتضمن فكرة عميقة أو معنى جديداً أو دلالة موحية. كأنها مزيفة في المستويين الجمالي - الأدبي والفكري - الدلالي إذ تحاول الانتماء شكلياً إلى الجملة الشاعرية - الإشارية الحرة - الأدبية حقاً، وتحاول الانتماء دلاليّاً إلى جملة التمثيل الخطابي المنطقية العقلانية فتواجه بالرفض وينكشف تهافتها في المستويين، لأنها لا أكثر من نظم حرفي جاف وخاوٍ من الدلالة كما يشير إليه الناقد^(٤٩).

ولعله من الواضح هنا أن ما يمكن اعتباره «جملة شاعرية» يظل مسألة نسبية خلافية؛ إذ إن الحكم في المسألة لا بد أن يتدخل فيه الذوق الفردي للناقد كما تتدخل فيه عوامل أخرى غير موضوعية تماماً كالانجاء أو المنهج النقدي الذي يتبناه كل ناقد. لكن القيمة الحقيقية، ووجه الإضافة التي أشرنا إليها أكثر من مرة سلفاً، لهذا المفهوم من جهة

أخرى، إنما تكمن في فعاليتها الإجرائية لدى من يتبناه ويحاول اختباره من خلال التطبيقات.

فهذا المفهوم «الشاعري» أو «الجمالي» يؤكد من جهة نسبية حضور «الوظيفة الشعرية» التي يشير إليها ياكبسون. كما يبرر القول بأن ما كل عناصر النص الأدبي شعرية أو جمالية. وهنا تختلف القراءة «الألسنية الشاعرية» عن القراءة «الألسنية العلمية الصارمة»، كما طبقها ياكبسون نفسه على بعض النصوص. كما يؤكد هذا المفهوم من جهة أخرى على وجاهة القول بالفروقات والاختلافات بين نص شاعري وآخر، باعتبار أن شاعرية كل نص مرتبطة بما فيه من جمل إشارية حرة، وهو ما لا يمكن أن يتوفر في كل النصوص الأدبية الكمية نفسها وبالطريقة أو النوعية نفسها.

وأخيراً، فإن ذات المفهوم يساعد، في المستوى النظري العام، على توليد المرونة في مفهوم «الأدب» ذاته فيضيق حيناً حتى ينحصر على ما تتوافر فيه خصائص وسمات الجملة الشاعرية والنص الشاعري والخطاب الشاعري، ويتسع أحياناً ليشمل كل نص اعتبر «أدباً» في أي مكان وأي زمان، سواء حكم عليه بأنه حسن أو ردي، لأن الحكم هنا يظل نسبياً كما سبق أن رأينا.

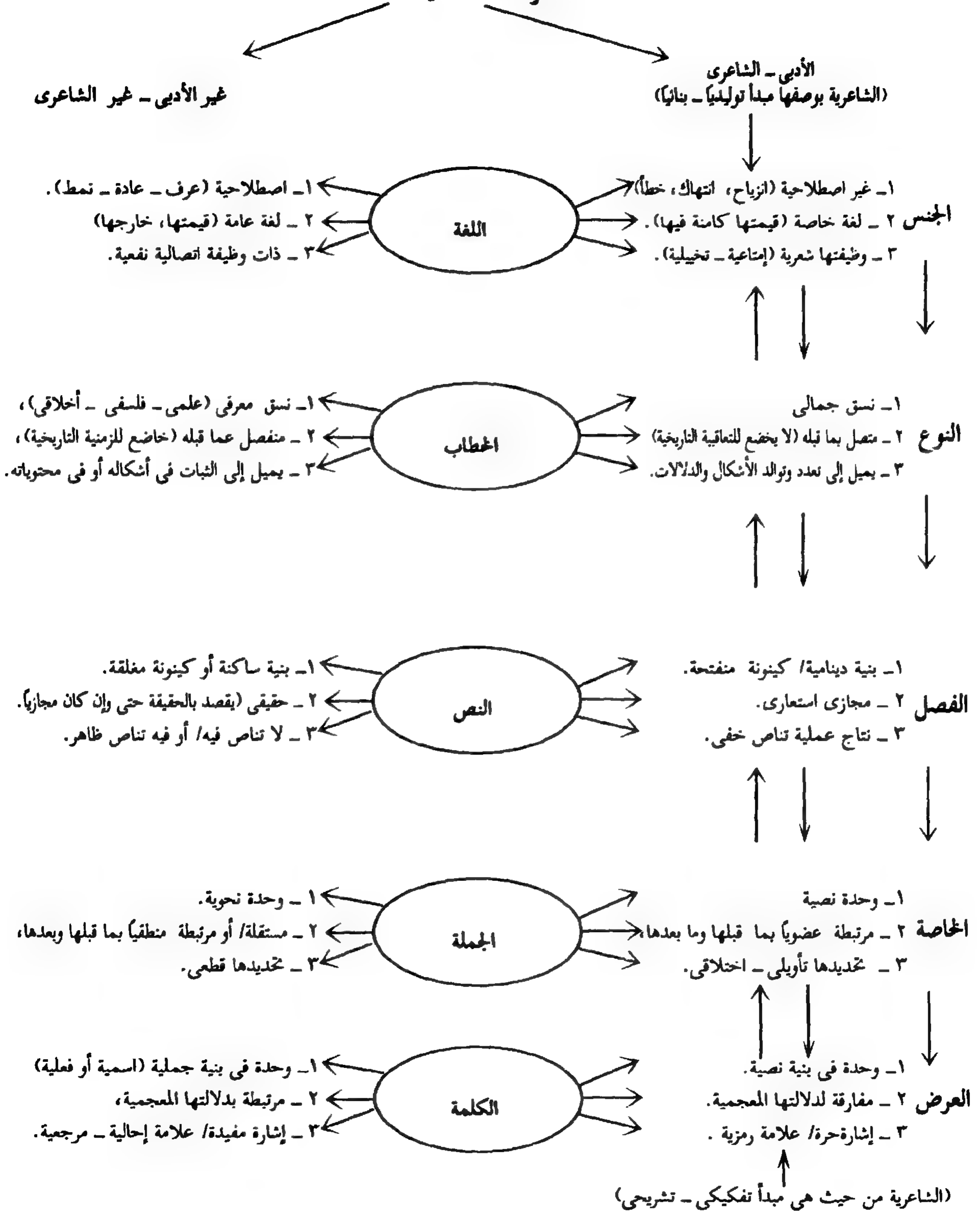
لكن الفعالية الإجرائية لهذا المفهوم تصبح ممارسة اختبارية مميزة للقراءة الشاعرية إذ تقارب النصوص الشعرية التقليدية والحديثة لتكشف وتحدد من منظور ألسني فعال ما في هذا النص أو ذاك من جمل أدبية شاعرية - إشارية حرة - وما فيه من جمل أدبية «تمثيلية خطابية»، بل وما يمكن أن نجده فيه من جمل أدبية «صوتية مقيدة» ولدها مبدأ الحشو والاستطراد فقط. فقديماً وحديثاً أدرك النقاد الشعراء أنفسهم، أن لكل مبدع أو مؤلف أو أديب المتميز والجيد

والردي من الإنجاز، سواء عاينا الأمور في مستوى النص الواحد أو في مستوى مجمل الإنجاز الأدبي للفرد. هذه القراءة الاختبارية هي تحديداً ما يباشره الغدامي إذ ينتقل إلى قراءة الإنجاز الأدبي لحمزة شحاتة واعياً كل الوعي بأن شاعرية الشاعر، شحاتة أو المتنبي أو السياب، إنما تتجلى وتظهر وتتميز بما أبدعه من نصوص وجمل شاعرية لا بكل ما كتبه وظن أو ظن غيره أنه أدب شاعري.

بل إن هذا المفهوم ذاته، بوصفه أداة تفكيكية - تشريحية تمثل جزءاً من منظومة المفاهيم الشاعرية لدى الناقد، يشوى وراء العديد من القراءات الجديدة المجددة للنصوص الشعرية والنثرية التي نجدها في كل كتب الغدامي، سواء كان هدفها تمييز الصحيح من المنحول في النص - قراءته معلقة طرفة وزهير مثلاً - أو تمييز النص المختلف من النص المتشاكل - قراءته لقصائد البحري والمتنبي عن صراع الإنسان مع الأسد، أو قراءته نصوص المسيب اليشكري والسياب والقصبي من اللؤلؤة، أو قصائد حسين سرحان والقصبي ومحمد جبر الحرب عن المرأة، وغيرها من القراءات^(٥٠). فهو فيها جميعها يحاول، من منظوره الخاص، تفكيك وإعادة تركيب أو بناء النظرية النقدية - الأدبية العربية من منظور «الشاعرية الألسنية المرنة» سواء أخذناها على أنها نظرية جديدة عن / في المبادئ والقوانين العامة لجماليات الخطاب الأدبي والنص الأدبي والجملة الأدبية، أو عايناهما على أنها منظومة من المفاهيم والمصطلحات الإجرائية التي تتبادل المواقع والوظائف لحظة الاختبار والتطبيق.

هذا، وسرى في الفقرة اللاحقة أبعاداً جديدة للشاعرية في هذين المستويين، أما الآن فسنحاول بلورة أهم النقاط المركزية في هذه الفقرة وإيضاحها من خلال الرسم أو الشكل التالي:

شكل (١)
المقومات الأساسية لـ ..



إيضاحات:

١ - الجدول السابق يتضمن فقط «المقومات الأساسية» للأدبي وغير الأدبي باعتبار أن الوقوف على كل ذاتيات الشيء أو الموضوع غير ممكن كما يقول المناطقة.

٢ - تداخل أو تكرار المقومات بصيغ مختلفة في كل مستوى أمر طبيعي، لأن المعيار العام هو «الشاعرية» التي تأخذ دلالات متعددة في كل مستوى.

٣ - هنا مقومات وردت في الجدول لا نجد لها صراحة في (الخطيئة والتكفير) ونوردها هنا من باب التتميم والإضافة كهدف أشرنا إليه في مقدمة المقاربة.

٤ - الشاعرية من حيث هي مبدأ توليدي - بنائي تعني النظرية العامة التي تقارب جماليات الأدبي انطلاقاً من اللغة، أي مما هو عام وكلي، أما الشاعرية بوصفها مبدأ تفكيكياً - تشريحياً فتعني بها منهج التحليل أو برنامجها أو إجراءاته التي تبدأ من الجزئيات وصولاً إلى الكلّيات.

٥ - يمكن تحويل الشكل إلى شجرة فورفورية ينطلق التصنيف فيها على أساس من المقولات الحدية المنطقية من جنس ونوع وفصل، خاصة وعرض الأمر يحتاج إلى اجتهاد ليس هذا مقامه، ولذا نكتفي بالإشارة إليه في الهامش باعتبار اللغة حداً أعلى (جوهرًا أو فكرة) والكلمة حداً أدنى لاتصدق عليه في ذاته الأدبية أو الشاعرية.

جماليات التلقى: القراءة الشاعرية

تكمن أهمية المرونة الدلالية التي يولدها الغدامي من / في كلمة «الشاعرية» في كونها تساعد على تأسيس الحكم الجمالي المبرر بالذائقة الفردية الخاصة والحرّة من جهة، وبالمعرفة الموضوعية التي يتيحها النقد الألسني الحديث من جهة أخرى. فكما أن هناك كتابة شاعرية ونصاً شاعرياً وجملة شاعرية، هناك أيضاً «قراءة شاعرية» هي وحدها المؤهلة لاستكشاف جماليات الإبداع اللغوي والحكم عليها، بعيداً عن سذاجة الذائقة الفردية غير المدربة، وبعيداً عن سلطوية المواقف الأخلاقية أو الإيديولوجية من النص ومن الكاتب ومن الناقد / المتلقى .

هذه القراءة، بوصفها مفهوماً، يقتبسها الغدامي من تودوروف الذي يميز بين «القراءة الإسقاطية» التي تهمل النص لصالح الاهتمام بالمؤلف أو بالمجتمع ، و«القراءة الشارحة» أو المفسرة التي تتمركز حول المعنى أو الدلالة الظاهرة أو المحتوى الاجتماعي للنص مهمة مظهره الجمالي، وأخيراً تأتي «القراءة الشاعرية» التي تتجه إلى النص ذاته وتصفه أو تحلله «كما هو» و«تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر كما يقول الغدامي»^(٥١).

لكن الناقد، وكعادته، لا يقف عند حدود الاقتباس والتعريف وإنما يجتهد هنا أيضاً بلورة هذا المفهوم وصولاً إلى تحديد وبلورة رؤيته الخاصة للقراءة، بوصفها عملية تفاعلية اختبارية تحاول تفكيك شفرات النص الجمالية والدلالية الأكثر عمقاً وخفاءً ومن ثم إعادة بنائها وتركيبها من منظور مختلف عن... ومتمم لمنظور المبدع.

هكذا تكون القراءة الشاعرية امتداداً طبيعياً للكتابة الشاعرية، أو - كما يقول الناقد في كتابه (الموقف من الحداثة) إن الكتابة والقراءة من هذا المنظور المعرفي - الجمالي الجديد ليستا أكثر من نشاطين إبداعيين يمثلان مظهرًا لذات:

الشاعرية التي تتجلى في الإبداع من حيث إنها سمة العمل الإبداعي وتتجلى في القراءة من حيث إنها وظيفة قرائية متطورة تسعى إلى تفكيك النص إلى عناصر داخلية من أجل إعادة تركيبها (= كتابتها) لندرك بذلك وظائف العلاقات بين العناصر مما يكون أخيراً «كلاً» بنيوياً نموذجياً للعمل المقروء^(٥٢).

هنا، تحديداً، يتداخل مفهوم «الأثر» وسيطاً بين الكتابة والقراءة، بين النص والمتلقى، وهو مفهوم يستعيره الناقد من جاك دريدا لكنه يحوله ويزحزحه عن سياقه الفلسفي ليدخله في سياق نقدي - أدبي / معرفي - جمالي بحيث يعود مفهوماً شاعرياً له من الفعالية الإجرائية ما لمفهوم الشاعرية ذاته^(٥٣). فهذا المفهوم يسمى النص الشاعري باعتباره «أثراً

تجربة أدبية - معرفية - وجودية لا تقل أهمية عن تجربة الكتابة الإبداعية ذاتها.

هذا تحديدًا ما يعنيه ويعلنه الغدامي؛ إذ يقول في (الموقف من الحداثة):

القراءة الأدبية قراءة تذوقية انطباعية بالدرجة الأولى والحكم على جمال النص هو حق طبيعي أولى للذوق السليم، ولا يمكن لقوانين العلم مهما حاولت أن تجعل ما هو غير جميل في ذوقنا جميلًا. وعلاقة المنهج النقدي هنا هي علاقة مصادقة فقط، فالجميل يتقرر من خلال التلقي المباشر ويقرره القارئ المدرب أدبيًا على القراءة التذوقية. وعندما يتقرر هذا الجمال يأتي دور المنهج النقدي ليسبر أسرار هذا الجمال وذلك بأن يستخدم وسائله المكتسبة معرفيًا ليحلل بها ما تم إدراكه ذوقيًا. أي بكلمات أخرى محاولة وضع الموضوعية لما يدرك بغير الموضوعية - كما قال المسدي مرة (٥٧).

فالناقد هنا يعنى جيدًا، مثله مثل المسدي وغان كوهين وغيرهم من النقاد الألسنيين، أن المنهج النقدي، الشعري وغيره، لا يحسم إشكال الحكم الجمالي مهما كان «علميًا» أو «موضوعيًا». لكن المنهج الألسني - الشعري هنا ينفي الجانب المغلوط أو المزيف من هذا الإشكال لأنه لا ينفي وجاهة القراءة الانطباعية الذوقية، كما لا يضعها في طرف مقابل ومعارض للقراءة المنهجية «المعرفية» أو «الموضوعية» «العلمية». فالعلاقات بين هاتين القراءتين ليست علاقات تنافر أو نفى متبادل؛ إذ إنهما متكاملتان ومتممتان لبعضهما رغم اختلافهما كمرحلتين في تجربة القراءة كما حددناها أعلاه.

كما أن هذه الرؤية الخاصة لعملية القراءة تنفي كما هو واضح وجاهة الاكتفاء بإحدى هاتين القراءتين، ذلك لأن القراءة الانطباعية الحرة أو العفوية تنتج عنها أحكام جمالية لا قيمة لها خارج إطار الذات الفردية القارئة، مهما كانت دربة الذائقة ورهافة الذوق، لأننا سنظل هنا أمام

جماليًا تكمن ميزته في انفتاحه وقابليته للقراءات المختلفة، كما يسمى عملية التلقي أو القراءة الشعرية باعتبارها أثرًا يتركه أو يولده النص في القارئ. ثم إن هذا «الأثر» ينقسم على نفسه - أو يتفكك - ليشكل جزء من دلالة إلى الأحكام الذوقية الحرة والذاتية بالضرورة بينما يتجه جزء ثان من الدلالة إلى عملية اختبار وجاهة الحكم الجمالي لدى الناقد «الشاعري» الذي يعنى جيدًا أن أحكامه لا بد أن تعمل وتفحص وتختبر «موضوعيًا» أو «علميًا».

من هنا، فلا غرابة أن تتداخل دلالات هذا المفهوم مع دلالات الشعرية، المتعددة هي أيضًا، فيشير من قرب أو عن بعد إلى «البيان» و«التخييل» و«سحر البيان» و«الانفعال الجمالي» و«القيمة الجمالية»... إلخ. فالناقد يعرفه بأنه «القيمة الجمالية التي تجرى وراءها كل النصوص ويتصيداها كل قراء الأدب» (٥٤). ويضيف في الفقرة نفسها: «وأحسبه هو (سحر البيان) الذي أشار إليه القول النبوي الشريف»، كما يقول عنه في مقطع آخر بأنه «التشكيل الناتج عن الكتابة، وذلك عندما تنصدر الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشعرية للنص» (٥٥). فالأثر يتحول هنا إلى مفهوم جمالي مركزي في سياق العلاقة بين النص والقارئ لكن مركزيته لا تعني هنا أنه يسمى القيمة/ القيم الجمالية في النص بشكل قطعي ونهائي. ذلك لأن الجمال هو بمثابة القيمة الغائبة، أو الافتراضية، التي تتحقق في النص المكتوب بشكل نسبي، ومن خلال عملية القراءة لا من خلال عملية الكتابة فحسب. بصيغة أخرى نقول إنه ليس قيمة مطلقة أو ميتافيزيقية، كما أنه ليس شيئًا خاصًا باللغة أو بالنص في ذاته «لكنه الاسم الذي نعطيه لإنجاز لغوي ما لقدرته على إيقاظ الشعور الجمالي في النفوس»، كما يقول جان كوهين (٥٦). بناء عليه، يكون من المنطقي والضروري اعتبار الحكم الجمالي من منظور الشعرية الألسنية محصلة لتجربة قراءة معقدة ومتطورة تتدرج أو تتحول من موقع إلى آخر، أعلى أو أبعد أو أعمق، حسب الاستراتيجية التي يختارها ويطبقها كل ناقد لإنجاز قراءته الشعرية. فالسؤال الأهم هنا لا يتعلق أبدًا بمشروعية قراءة ما، لأن كل قراءة مشروعة في الأصل، وإنما يتعلق بمدى فعالية القراءة من حيث هي

متعددة فى أوقات وحالات متغيرة وأخذت أضغ
رصدًا مكتوبًا عن تفاعلاتى مع كل نص وفى
كل قراءة له. ولكننى كنت أتلقي النص فى
كل مرة على معزل من ملاحظات القراءات
السابقة حتى لا تتدخل ملاحظائى السابقة فيما
أتلقيه من تفاعلات حالية، وعندما انتهيت
جمعت الملاحظات وفحصتها واستخلصت منها
نتائجى التى جعلتها أساسًا لدراستى لأدب
حمزة شحاتة^(٥٩).

ومما يدل على محاولة الناقد تعميم، أو على الأقل
تبرير، مشروعية وفعالية هذه القراءات، خصوصًا أنها تطبق
على مجمل نتاج حمزة شحاتة، قوله:

وإنى لأرى الآن أهمية هذا التصرف وأراه أفضل
وسيلة للحكم على التذوق الجمالى كى نبتعد
عن الانطباعية الساذجة ونبعد أنفسنا عن الوقوع
فى حائلها.

ويضيف:

وهذا له مبرراته النقدية (= المعرفية) مثلما أن له
مبررات أخلاقية أيضًا، إذ إننا مطالبون بأن نكون
موضوعيين فى مواقفنا من النص الذى أسلم
نفسه لنا، وما دما قد أبينا لأنفسنا الولوج إلى
عالم الكاتب كمشاركين له فى صناعة النص
وتفسيره فليس أقل من أن نسعى إلى امتحان
وسائل حكمنا بأن نخضعها هى نفسها للفحص
والتحقيق وذلك بمراجعتها فى ضوء تعدد
القراءات^(٦٠).

فالقراءة هنا تبدأ بالكشف والاستكشاف الذوقى
الحدسى لكنها سريعًا ما تحول الحكم إلى ما يشبه (أو يقوم
بوظيفة) الفرضية التى لا بد من فحصها واختبارها فى
قراءات لاحقة هنا تحديدًا تتدخل عملية تدوين وكتابة
الملاحظات بوصفها إجراءات منهجية تباعد بين الذات
وانفعالاتها الأولية هذه، إذ تولد مسافة بين الذات والموضوع

نمط من الأحكام الانطباعية «الساذجة» التى يرفضها الناقد.
كذلك القراءة التى تحاول تحييد أى دور للذائقة الفردية باسم
«العلمية» أو «الموضوعية» هى قراءة مرفوضة - أو غير كافية
- لأنها ستعجز عن قول أى شئ جدى حول جماليات
النص؛ إذ لا معنى للجمال والجميل هنا ما دام الناقد يحلل
ويصف النص على أنه شئ جامد أو بنية مغلقة أو متن -
جسد ميت لا تأثير له على الحس أو الذوق، وهو ما يعيدنا
لانتقاد الغدامى، مع غيره، للقراءة التى طبقها ياكبسون
وكلود ليفى - ستروس على قصيدة «القطط» لبودلير.

ولكى تتضح أبعاد القراءة بوصفها تجربة معقدة
ومتطورة فيها الكثير من المعاناة والتوتر والمتعة، كتجربة الكتابة
ذاتها، يعترف الناقد بأن:

التذوق الجمالى كفعالية للقراءة قد يصاب بما
تصاب به حالات القارئ النفسية والثقافية من
حالات تؤثر فيه وتطبع تصورات بطابعها
كحالات الغضب والفرح وحالات انشغال
الخاطر والابتهاج وحال التعب والراحة، وكذلك
تخضع حالة التذوق لسلطان بعض الإيحاءات
الثقافية والاجتماعية التى تسود فى جو الحياة
العام لمجتمع القارئ مما يجعل القارئ فى حيرة
من أمره^(٥٨).

بعد هذا الاعتراف والتعريف بالإشكال يبدأ البحث
عن حل لتجاوزه إيجابيًا - أى عدم الاستسلام له أو الهروب
منه - وذلك من خلال استراتيجية تحويل القراءة إلى
موضوع لذاتها بحيث تتكرر القراءة/ القراءات، كأن الأمر
يتعلق بتجربة واعية محددة الهدف: اختبار مدى وجاهة
الحكم الذوقى الانطباعى الأولى: ومحكومة بالتالى بأدوات
إجرائية دقيقة وموضوعية قدر الممكن: المنهج أو البرنامج، ولها
نتيجة محددة أيضًا بصرامة ووضوح وهى إثبات أو نفي وجاهة
الحكم الذوقى الأولى.

يقول الغدامى عن هذه القراءة - التجربة:

.. ولقد سلكت هذا المنهج فى قراءتى لأدب
حمزة شحاتة إذ أخضعت النصوص لقراءات

عبر الوسيط الرمزي / البصري / المادي الذي هو اللغة المكتوبة. وفي مرحلة لاحقة، مبنية على ما قبلها ومختلفة عنها بالضرورة، تصاغ الأحكام الجمالية - الشاعرية الأخيرة - ولا نقول «النهائية» باعتبارها نتيجة أو خلاصة تجربة القراءات كلها. فهذه الأحكام الجمالية فيها الكثير من العناصر غير الموضوعية التي أشار إليها الناقد في فترة سابقة، لكنها تبدو له ولنا أحكاماً موضوعية «علمية» تماماً، بالمعنى الذي يحدده كوهين للعلمية في هذا السياق، لأنها معللة مبررة ومراقبة جيداً بصرامة المنهج من جهة وبأخلاقيات المعرفة من جهة أخرى.

وإذا كان الناقد يلح في هذه الفقرات على دربة الذائقة وموضوعية المنهج وصحة الحكم، فما ذلك إلا لأنه يعي جيداً صعوبة إصدار الأحكام الجمالية على النصوص والكتابات، وفي اللحظة ذاتها يعي جيداً أن القراءة الشاعرية هي في جوهرها قراءة جمالية، وتتضمن بالتالي معنى «التأويل» Intrepretation بالمعنى الهرمنيوطيقى العميق لهذه الكلمة / المفهوم. لاشك أن الناقد يفيد هنا من مبدأ / مفهوم «التوازن الانعكاسي» عند بتيت وراولز، فبعد أن يقول في فقرة من كتابه (الخطيئة والتكفير): «ونحن هنا لا نقترح نماذج هيكلية محددة تفرض تذوقاً مصطنعاً للأدب» إلى آخر الفقرة الواردة في مستهل هذه المقاربة يضيف:

وهذا من باب الأخذ بمبدأ (التوازن الانعكاسي) كما ورد عند بتيت وذلك بأن ندع ذوق القارئ المدرب على فن القراءة الأدبية يستخرج ما يستجيب لدواعي ذوقه على أنه (جميل). وبذا نعطي الذوق السليم حقه في التماس جماليات النص، ونعطي لقواعد النقد حقها في فحص هذه الأحكام. فالنقد ليس مهارة علمية تجريبية خالصة، وإنما هو مهارة ذوقية راقية دعامتها الأولى في الذوق السليم، وحصانتها في القاعدة المختبرة، وهذان المبدآن هما فعالية القراءة الواعية للأدب^(٦١).

ولنا أن نضيف أن هذين المبدئين هما معاً شرطاً وجود القراءة «الشاعرية» التي هي في جزء منها «فن» و«إبداع» وفي جزء أو مستوى آخر «علم» أو «معرفة علمية» لأنها نتاج «اتحاد الذوق السليم مع المعرفة المكتسبة علمياً لبرهنة الجميل» كما يقول الناقد في موضع آخر.

لن نتعرض للمزيد من تفاصيل تلك القراءة الاختبارية - الشاعرية التي يوردها الناقد في صفحة ٨٩ من كتابه، كما لا معنى هنا لإعلان الاتفاق أو الاختلاف مع نتائجها؛ إذ إن المهم هو تأكيد أن هذه القراءة تفتح أمام النقد الجمالي الألسني آفاقاً واسعة وواعدة باعتبار فعاليتها الإجرائية التطبيقية من جهة وتطورها من حيث الإطار النظري الذي يحكمها ويوجهها من جهة أخرى. فالتلقي الجمالي للنص الأدبي الجميل، كما لأي عمل جمالي آخر، قضية لا تختلف من شخص لآخر فحسب، بل تختلف من قراءة لأخرى بالنسبة إلى الشخص الواحد نفسه؛ لأن الإنسان غير قادر على:

الشعور بنفس المتعة واللذة الجمالية مرتين أو لأنه مؤهل للاستمتاع والالتذاذ بالنص بطرق متعددة مختلفة ومتجددة كل مرة أي مع كل قراءة.

هذا ما يتفق فيه الغدامي مع رولان بارت الذي يؤكد أن تكرار القراءة الشاعرية يولد «لذة متجددة» وعصية على القول الفصل؛ لأن «لذة النص هي تلك اللحظة التي يتجه فيها جسد وراء أفكاره لأن لجسدي أفكاره الخاصة»^(٦٢). ورولان بارت هو أيضاً يتفق مع جاك لاكان الذي يذهب إلى أن أقصى حالات اللذة أو المتعة المتولدة من نص ما إنما هي شعور أو إحساس ممتنع عن / على القول Interdit، وبالتالي لا يمكن التعبير عنها وتعليلها وتبريرها إلا خلال الفراغات بين قول وقول Inter - dit لأنها هي ذاتها متولدة عن الفراغات وفجوات أو مسافات التوتر التي تميز النص الشاعري^(٦٣).

من هنا، فإن تكرار الغدامي لعبارة «سحر البيان» لا بوصفها تسمية من تسميات الشاعرية أو صفة أو قيمة

شاعرية حاضرة/ غائبة في النص الشعري ذاته فحسب، وإنما محاولة تسمية، وربما محاولة ترجمة، لأثر هذا النص في المتلقى - موضوع السحر والمستفيد منه في آن - إنما هو أمر مبرر ومشروع؛ لأن اللذة الحقيقية، اللذة العميقة، اللذة في ذاتها هي حالة جسدية تعاش ولا تسمى، مثل السحر الذي نعرفه بأثره وفعله ولا غير. والسحر في كل هذه المواقع الوظيفية - الدلالية ليس كلمة ذات مرجعية ميثولوجية أو ميتافيزيقية بل مرجعيته هي معرفية فلسفية - جمالية لأنه يرد هنا في سياق القراءة الشعرية^(٦٤). ولعل مراجعة أطروحات كبار فلاسفة الفن المحدثين، أمثال باومجارتين وكانط وهيجل وكروتشه وبرجسون وسانتيانا، تؤكد لنا أن في كلمة الجمال وما يشتق منها أو يتصل بها من تسميات وصفات وأحكام خبرات بعدد دلالي غائباً وغامضاً أي «سحري»، وبالتالي لا يتحدد إلا بالنفي والسلب، أي من خلال تأكيد اختلافه عما هو معروف وعادى وواضح وسائد... إلخ. فإذا كانت المرجعيات التقليدية نفت، أو حاولت أن تنفي، جانباً من المعنى الإنساني عن الجمال والجميل من خلال ربط الفن والإبداع بقوى غيبية كالألهة والشياطين، فإن المرجعيات الحديثة تقاربه «كما هو» فتسميه غياباً أو فراغاً أو فجوة أو بياضاً أو انحرافاً يدرك إichاء أو حدساً. وبهذا تبيح فيه الصمت أو التأويل بعيداً عن أوهام المعاني الثابتة والمطلقة، لأنها تعني وتنمي الوعي بأن الجمال فكرة إنسانية والجميل هو إبداع إنساني والحكم الجمالي لا بد وأن يكون كذلك بالضرورة المنطقية والعلمية. وأثر هذه المرجعية واضح في تعريف جان كوهين للأسلوب الفني «الجميل» بأنه «كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المؤلف.. وكل ما يحتمل قيمة جمالية خاصة به كإتزياج بالنسبة إلى معيار ما.. أي أنه «خطأ»، ولكنه كما يقول برونو «خطأ مقصود»، كما هو واضح أيضاً في قوله في فقرة سابقة إن «الجمال ليس شيئاً خاصاً باللغة وإنما هو تسمية منا لما نشعر بأنه جميل فيها»^(٦٥). فالشاعرية عند الناقد الألسني - الشعري لا تعين النصوص، ولا العالم، كما لو كانت حكايات مكتملة المعنى والدلالة

والقيمة وبالتالي تحفز الذهن على القراءة والتأويل و«تحويل» المسلمات إلى إشكاليات لا تتعالى على التساؤل والبحث والتأويل الحر، هنا تستمر الكتابة والقراءة مغامرة استكشافية - إبداعية متصلة سواء في مجال الفنون أو في مجال الفكر الفلسفي أو في مجال المعارف العلمية الأخرى.

وإذا ما أردنا الربط بين هذه الفقرة والفقرة السابقة، فإنه يمكننا ملاحظة أن أبرز وأقوى ناظم مشترك بين الكتابة الشعرية والقراءة الشعرية كما يبلورها الغدامي في (الخطيئة والتكفير) وفي كتاباته الأخرى، هو هاجس التحرر من مركزية المعنى واحتكارية التأويل أو أحاديته. فالكتابة الشعرية الحققة هي فعل تحرير للكلمة والجملة والنص من المعاني والدلالات السابقة أو السائدة، هذا التحرير يمارسه الكاتب - المبدع ثم تأتي القراءة لتواصل عملية التحرير من منظورها الخاص، وبالتالي يكون دور القارئ متمماً لدور الكاتب، لأن كليهما يعيش ويختبر ويمارس تجربة ذهنية - نفسية - جسدية واحدة، بطريقته الخاصة. هذا ما يلح عليه الناقد، إذ يقول في كتابه (تشریح النص) إن المبدع الحق أو «المفلق»:

«هو الذي يطلق كلماته إلى اللامحدود وتكون انطلاقاتها قوية وجبارة بحيث تخلق معها مخيلة كل قارئ لها، والقارئ ما يلبث أن يقرأ حتى يطير معها غير واع بنفسه وهذا هو سحر البيان»^(٦٦).

وإذا كانت القراءة الجمالية «النقدية» ملتزمة أو «مقيدة» فما ذلك إلا لأنها تخضع لسلطة المعرفة وأخلاقياتها لا لأية سلطة أخرى، ومن هنا تحديداً يتحول التزامها إلى فعل تحرر وتحرير لأن المعرفة الحديثة «تؤمن» بنسبية المعنى ونسبية الحقيقة ونسبية الجمال، وبالتالي تعزز وتعضد المغامرة الاستكشافية المشار إليها أعلاه.

وهذه الملاحظة ذاتها تشير بقوة إلى ما يتعين علينا بلورته من نتائج وأطروحات في الفقرة الختامية من هذه المقاربة - القراءة، أما الآن فنعتقد أنه من المجدى إيضاح أهم مميزات القراءة الجمالية الشعرية من خلال الجدول التالي:

القراءة غير الشاعرية	القراءة الشاعرية
غير ألسنية أو ألسنية غير مرنة.	من حيث المنهج:
شرحية - تفسيرية أو وصفية تحليلية.	١ - ألسنية مرنة.
إسقاطية أو حيادية.	٢ - تفكيكية / تشريحية - بنائية.
انطباعية أو علمية - أحادية.	٣ - تجريبية / اختبارية.
	٤ - ذوقية / معرفية - متعددة.
شيء أو بنية مغلقة.	من حيث العلاقة بالنص:
موضوع للشرح والتفسير أو للوصف والتحليل.	١ - تعابن النص كأثر أو بنية مفتوحة.
ثابت.	٢ - كمجال للتأويل الحر.
مفيد أو عملي - غير مؤثر.	٣ - كمتغير بتغير القراءة والقراءات.
	٤ - كمؤثر ومتأثر.
منفعلة به فقط أو فاعلة فيه فقط.	من حيث العلاقة بالذات القارئة:
ذات عارفة أو عالمة مقيدة.	١ - ذات متفاعلة مع النص.
أحكامها انطباعية أو لا أحكام لها.	٢ - مبدعة - حرة.
أحكامها مطلقة أو لاحكم لها.	٣ - ذات أحكامها الجمالية معللة مبررة.
	٤ - أحكامها نسبية.

خاتمة / أفق:

من المؤكد أن (الخطيئة والتكفير) ليس كتاباً في «علم الجمال» أو في «فلسفة الفنون اللغوية - الأدبية» ولا حتى في «النقد الجمالي» بالمفهوم المباشر لهذه الكلمة، وإنما هو كتاب في النقد الألسني التطبيقي. لكن هذا الكتاب، مثله مثل الكتب النقدية الأخرى للمؤلف، يطرح للبحث قضايا جمالية مركزية تتعلق بطبيعة التجربة الجمالية إنجازاً وتلقياً، إبداعاً وتفاعلاً مع الإبداع، كتابة وقراءة، وذلك من منظور الشعرية (الشاعرية) المحدثة باعتبارها نظرية نقدية جمالية مختصة بالفنون اللغوية. فالشعرية بوصفها نظرية ألسنية تكشف لنا عن أبرز وأهم مقومات اللغة الأدبية والخطاب الأدبي والنص الأدبي والجملة الأدبية (والكلمة الأدبية - الشاعرية بالتالي) كما تكشف عن أبرز وأهم مقومات القراءة الشاعرية المختلفة بالضرورة عن القراءات النقدية الأخرى، وذلك كما يوضحه الجدولان (ص ١٥، ص ٢٠).

إذا عاينا الأمور من هذا المنظور، يمكننا ملاحظة أن أطروحات الناقد بصدد الكتابة الشاعرية والقراءة الشاعرية تنال من المشروعية والوجاهة، إذ تطبق على الشعر من حيث هو شكل أو جنس أدبي محدد أكثر مما تناله إذ تطبق على الأشكال أو الأجناس السردية غير الشعرية، من قصة ورواية وحكاية وسيرة... إلخ. وهذا في اعتقادنا أمر مبرر ومفهوم، بغض النظر عن قبوله أو رفضه، لأن اشتغال الناقد في هذا الكتاب - كما في كتبه الأخرى - إنما كان على «الشعر» ينصب ويركز. من هنا، فإذا كان الناقد ينجح في المستوى التنظيمي - النظري العام في فك علاقات الارتباط الدلالي بين «الشاعرية» و«الشعر»، فإنه لا يلبث أن يعود ويعيدنا معه إلى تعالق دلالتى الكلمتين في مستوى التطبيق، في هذا الكتاب كما في كتاباته الأخرى. وما أن نقرأ كتابات نقدية ألسنية في الشعرية السردية مثل (شعرية دستوفسكي) أو (جماليات الإبداع اللغوي) لميخائيل باختين أو (شعرية القص) لتودوروف وآخرين و(شعرية الفضاء الروائي)

النقدية التي تمثل هي ذاتها كتابة جديدة وقراءة جديدة لقضايا معرفية وجمالية وفكرية قديمة وحديثة. كأنه امتداد لصوت حمزة شحاتة؛ إذ يقول :

إن الحياة تكون جميلة رائعة بالتغيير والتجدد ونحن نرى أن أصحاب الإدراكات الواسعة الإحساس القوى والتذوق العميق أكثر تغييراً وابتداعاً وأكثر ميلاً إلى التغيير والابتداع.

كأنه يتساءل معه :

كيف يضمن الجمال تجدد المسيرة واطرادها إن كان غير قدير على تجديد معانيه وتنويع مؤثراته وتزويدها بالألوان والطيف والأخيلة الموشاة؟
(الخطيئة، ص ٢٢٨).

كأن الغدامي وشحاتة يقولان لنا إن الحياة الإنسانية ذاتها خطيئة، إن لم تكن متجددة متغيرة وجميلة باستمرار.

هذه الملاحظة الثانية هي ذاتها ما يبرر ويفسر الملاحظة التالية، وهي تعامل الناقد بحرية ومرونة كبيرة جداً مع النظريات والاتجاهات والمفاهيم والمصطلحات النقدية «الغريبة» بحيث يعرضها ويحاورها ويوظفها ويعدل فيها وينقص منها ويضيف إليها في سياق كتابته الخاصة دونما تقييد نفسه بأي أصل أو مرجعية محددة. هذا ما يجعله يبدو بنيوياً وسيميائياً وتفكيكياً وتشريحياً في الوقت نفسه، دون أن ينطبق عليه وصف دقيق؛ لأنه كل هذا معاً، أي/ أنه «ناقد شاعري» بالمعنى الذي يريد، وبالتالي يرفض منطق التصنيفات الضيقة ذاتاً وكتابة.

لاشك أن أية ذهنية مدرسية ستعاني هذا الجانب من منظور سلبي فتتوهم أو تتهم الناقد بأنه لم يفهم جيداً «الأصول» أو أنه يمارس نوعاً من التوفيقية المكشوفة بين العديد من التيارات والمناهج والمقولات النقدية. لكن أحكام هذه الذهنية السلبية هي سلبية بطبيعتها وبالتالي تتحول بالنسبة إلينا إلى أحكام إيجابية؛ فهي دليل حيوية وحرية ذهنية وخيالية إبداعية تحسب للناقد لا عليه.

لموريس بلانشو حتى ندرك القيمة المعرفية، النظرية والمنهجية، لهذه الملاحظة، وحتى نشمن إنجازات الناقد ونتحاور معها ونعطيهما حق قدرها ومنزلتها بوصفها إنجازات ريادية في مجالها. فالغدامي مثل، كمال أبو ديب وچان كوهين، يحول الشعرية إلى علم جمال للنطاب الشعري تاركاً لغيره من النقاد تأسيس شعرية (أو شعريات) الفنون السردية وتطويرها، كما نجده في كتابات يمني العيد، عبد الفتاح كيليطو، سعيد يقطين، سيزا قاسم... إلخ.

أما من حيث الجدوى العملية للملاحظة السابقة، فإنها يمكن أن تلفت انتباهنا جميعاً إلى شكل من أشكال الاختلال أو عدم التوازن بين نقد الشعر ونقد النثر في هذه المنطقة خصوصاً من عالمنا أو وطننا العربي، وهو خلل لا بد من تداركه لأن الشعرية الألسنية الحديثة غدت وتغذى كلا الاتجاهين النقيدين بالتساوي، بل لعلها أفرزت في مجال شعريات السرد في السياق الغربي أكثر مما أفرزته في مجال شعريات الشعر. وهنا ربما يقال إن «الشعر»، الشعبي أو الفصيح، التقليدي أو الحديث، مازال يهيمن على خطابنا الأدبي المحلي بعكس القصة أو الرواية، لكن هذه المقولة الصحيحة تتحول إلى محض تبرير إذا ما تذكرنا أن الأشكال القصصية السردية القديمة والحديثة، الشفهية والكتابية هي كذلك موجودة متنوعة وتنتظر من يحولها إلى موضوع أو مجال للشعرية السردية.

لقد باشر العديد من النقاد في المنطقة قراءات «شعرية» أو «شاعرية» لمجموعات قصصية أو لتجارب روائية (سعيد السريحي، سعد البازعي، حسن بافقيه)، لكن ما أتحدث عنه شيء آخر، إنه العمل على الخطاب السردى من منظور قوانينه العامة، كما فعل بعض النقاد الغربيين والعرب ممن أشرت إلى أسمائهم أعلاه.

ملاحظة ثانية تستحق الوقوف عندها وهي تعلق الغدامي، في كتابه هذا وفي كل كتاباته، بما يمكن أن نسميه «حرية التفسير والتأويل»، أي بحرية الكتابة والقراءة والتفكير والإبداع والتجديد والابتكار والمغامرة «بتحويل المسلمات إلى مساءلات وإشكاليات». هذا التعلق هو الذي يشو، كحافز وكهدف، وراء كتابه هذا وكل كتاباته

ترجم عن وعيه وإحساسه وحدوسه وطموحاته بعيداً عن جفافية الخطاب الأكاديمي الصارم.

من هذه الملاحظة أستل ملاحظتي الأخيرة وهي أن اللغة في (الخطيئة والتكفير) مليئة بالجمال الأدبية - الشعرية مما يجعل هذا النص نقدياً وأديباً، معرفياً وجمالياً، مفيداً وممتعاً في الوقت نفسه. هذه اللغة حاضرة أيضاً في كل كتابات الغدامي الأخرى، مما يدل على أن الناقد يريد للغة ذاتها أن تحول إلى إشارة حرة تغرينا بالتأويلات الحرة لتتحول معها وفيها ومن خلالها إلى إشارات لا أقل حرية وتحراً.

هذه اللغة ذاتها هي ما يضمن القيمة المتجددة لهذه الكتابات حتى عند من يمتلك لغات أجنبية ويتواصل مع النظريات النقدية - الأدبية الحديثة في مصادرها الأولى.. هذا الجانب أو هذا البعد يستحق قراءة - مغامرة خاصة ربما تكون مفيدة وممتعة لكنها ستكون شائقة بكل تأكيد.

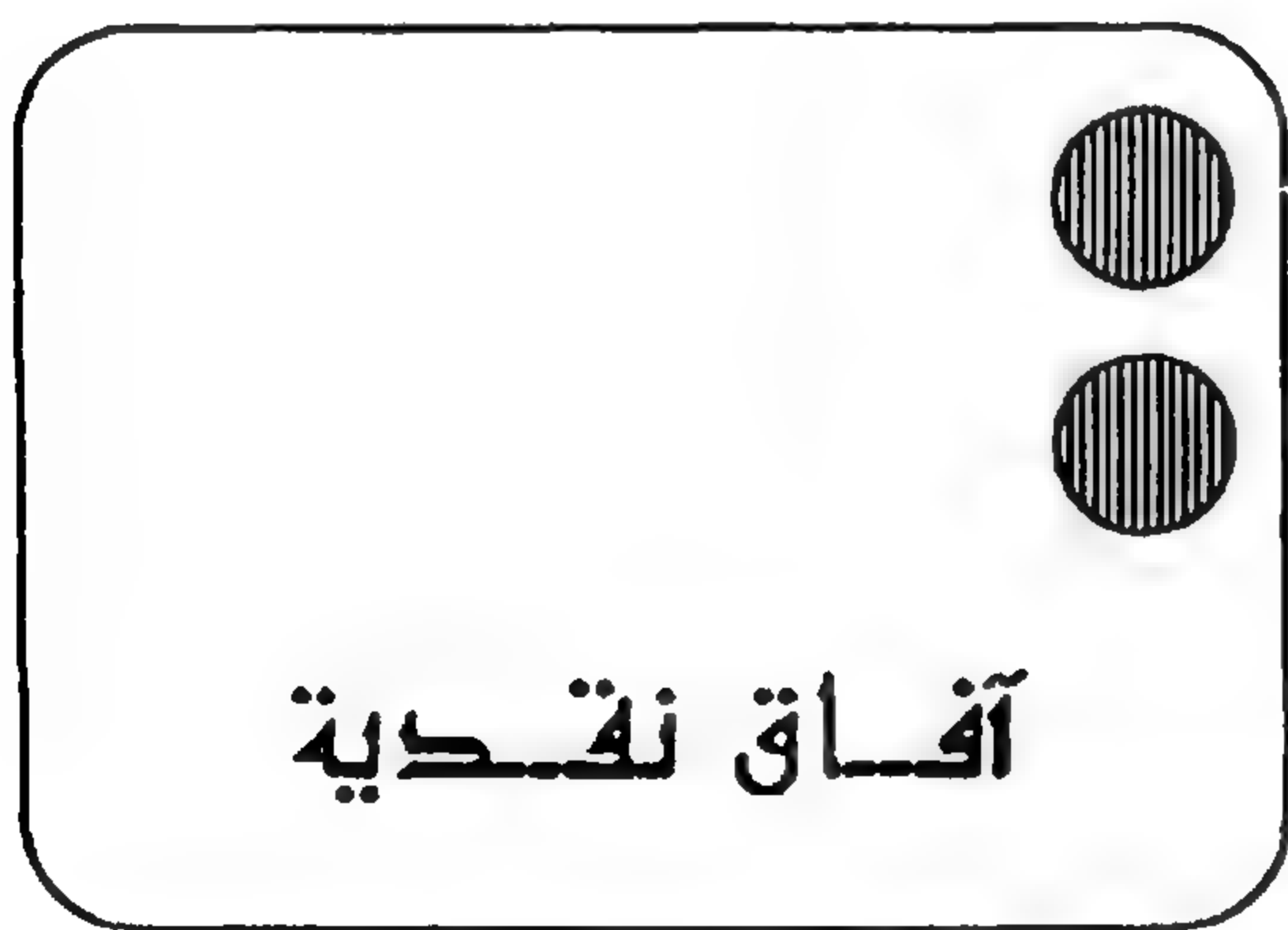
هذه الملاحظة تولد ملاحظة أخرى تتممها وتوسعها ونلخصها تحديداً في الرفض الحاد أحياناً، من قبل الناقد للمعاني والدلالات الواضحة في النص الأدبي الشعري، لأن هذا الرفض يتضمن نفياً عميقاً لأي نسق أو خطاب أو شخص يمكن أن يدعى احتكار التأويل أو فرض تأويلاته أو تأويلات الآخرين على الذات المبدعة، الكاتبة أو الناقدة. هذا تحديداً ما يجعل كتابات الغدامي النقدية تمثل في مستوى أعلى جزءاً من الفكر النقدي الحديث، بالمعنى الفلسفي للكلمة، ولعل هذا ما يفسر الهجوم الشديد الذي وجهت وتواجه به من قبل الخطابات التقليدية، علماً بأنه يعيد ويكرر أن نقده لا يطل «الثواب» الإيمانية بأي حال من الأحوال. فالناقد يطمح إلى أن يكون هو ذاته «إشارة حرة» متحررة من أي قيد، مثله مثل رولان بارت الذي يتحدث عنه بإعجاب شديد، وبالتالي فإن كتابته جاءت هكذا لأنه أراد لها أن

الملاحظات والمواش:

- (٨) انظر بالفرنسية: M. Bakhtin : *Esthetique De La Creation verbale*. Gallimard, Paris, 1984, p. 10. ونقد باختين يرد ها في سياق المقدمة التي وضعها تودروف للترجمة الفرنسية. انظر أيضاً ما كتبه تودروف عن «السيمائية» في: *Dictionnaire encyclopedique des sciences du Langage Seuil*, Paris, 1972. انظر له أيضاً: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان.
- (٩) الخطيئة...، ص ٥٩ وما بعدها، انظر له أيضاً ثقافة الأمثلة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٢، المقالة بعنوان «صناعة النظرية»، ص ٢١.
- (١٠) الخطيئة...، ص ١٤٤.
- (١١) المرجع السابق، ص ٥٩.
- (١٢) انظر بالفرنسية: T.W.Adorno: *Autour de La theorie esthetique* Klincksieck, Paris, 1982, p.111.
- (١٣) الخطيئة...، ص ٢٠.
- (١٤) المرجع السابق، ص ١٨.
- (١٥) نفسه، ص ١٩ - ٢٠.
- (١٦) نفسه، ص ٢٠.
- (١٧) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ٩.
- (١٨) ثقافة الأمثلة (م.س)، ص ٢٠٣.

- (١) محمد عبد الرحيم كافود - النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي، دار قطري بن الفحاء، الدوحة ١٩٨٣ - ١٤٠٣ هـ، ص ٣٦٣ وما بعدها.
- (٢) لعله من الضروري الإشارة إلى أن عدم حضور النقد الجمالي في كتابات هؤلاء النقاد البارزين أو غيرهم لا يقلل بأي حال من الأحوال من قيمتها المعرفية، كل منها في إطار موضوعها الخاص.
- (٣) من أوضح دلائل الاضطراب أن الناقد نفسه يعتمد على مقولات نقدية رائجة لا تحدد هي ذاتها ماذا يقصد بالنقد الجمالي، وبالتالي فلا غرابة أن يختلط «النقد الفني» بـ «النقد التأثري» و«النقد الموضوعي» وأن يعتبر الآمدى والخرجاني نقاداً جماليين دونما تمييز بينهما. انظر بداية الفقرة المشار إليها أعلاه.
- (٤) منصور الحازمي: فن القصة في الأدب السعودي، دار العلوم، الرياض ١٤٠١ هـ / ١٩٨١. وفيه دراسات رائدة في تتبع تطور القصة القصيرة والرواية في المملكة.
- (٥) الخطيئة والتكفير - من البنيوية التشريحية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط ١، ١٩٨٥، ٣٧٧ صفحة من القطع الكبير.
- (٦) لعل من أبرز هؤلاء النقاد الجدد: علوي الهاشمي في البحرين، سعيد السريحي، سعد البازعي وعالي سرحان القرشي من المملكة السعودية، وهم جميعاً يفيدون من النقد الألسني أو الشعرية الحديثة بدرجات متفاوتة: والسريحي هو الأقرب من الغدامي دون شك.
- (٧) الخطيئة...، ص ٢٨٧.

- (١٩) الخطيئة...، ص ٢١، ٢٥، ٢٦.
- (٢٠) حسن ناظم: مفاهيم شعرية. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٤ وما بعدها.
- (٢١) الدراسة مشورة في مجلة قوافل، النادى الأدبي بالرياض، ع ٢، ربح ١٤١٢هـ / ١٩٩٢. ص ١١٢ - ١١٣.
- (٢٢) لاشك أن أسلوبية شارل بالي أنسية غير شعرية وأنسية ليوسبيتزر جمالية - فلسفية غير أنسية وغير شعرية، والأسلوبيات الإحصائية أقرب إلى المهج الرياضى الصارم منها إلى النقد الألسني المرن. انظر: شكرى عياد: اتجاهات البحث الأسلوبى، الرياض، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥.
- عد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، تونس، ١٩٨٢.
- سعد معلوح، النص الأدبي - دراسة أسلوبية، النادى الأدبي بجدة ١٤١١هـ / ١٩٩١.
- المقالة التي ترجمناها لتودوروف بعنوان: «اللاغة الأسلوبية، الشعرية»، قوافل، (م.س)، ص ١٥٣ وما بعدها.
- (٢٣) بنية اللغة: (م.س)، ص ١٤.
- (٢٤) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٩٩ وما بعدها.
- (٢٥) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٦.
- (٢٦) الخطيئة، ص ٧ وما بعدها.
- (٢٧) آلان شالمرز: نظريات العلم، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد الصفا، تونقال، ١٩٩١.
- للمزيد حول دور الخيال والاستعارة في اللغة العلمية انظر الندوة حول «المصطلح: قضايا وأشكال»، مجلة علامات، النادى الأدبي بجدة، عدد محرم ١٤١٤هـ / يونيو ١٩٩٢م.
- (٢٨) الخطيئة...، ص ١٠٥.
- (٢٩) انظر إلى جانب الخطيئة، ألقت الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، لبنان، ط ١، ١٩٨٣.
- (٣٠) الخطيئة، ص ١٢٧.
- (٣١) هذا ما يؤكد الغداسى في مواضع عديدة من كتابه. انظر ما يقوله عن «الشعر الجاهلى»، ص ٩٤.
- (٣٢) الخطيئة، ص ٢٦.
- (٣٣) هنا لاشك أن ورود هذه الفكرة في أول الكتاب يدل على أنها من الأسس التي ينطلق منها الناقد، وهو يكررها بصيغ مختلفة في كل كتاباته النقدية.
- (٣٤) الخطيئة...، ص ٢٥ - ٢٦.
- (٣٥) الخطيئة...، ص ٢٢.
- (٣٦) نفسه، ص ١٢٠ وأيضاً الموقف من الحداثة (م.س)، ص ٧٦.
- (٣٧) نفسه، ص ١٢٧، أيضاً ص ١٤٢.
- (٣٨) الموقف من الحداثة، ص ٧٥.
- (٣٩) الخطيئة...، ص ٧٢.
- (٤٠) أفرد المؤلف مبحثاً خاصاً بـ «فارس النص» (ص ٦٤ وما بعدها)، لكنه في مستهل كتابه يشبه النص بالجواد الأصيل ونفسه بالفارس ويشبه القراءة النقدية بعمل فروسى مما يدل على أهمية هذه الصورة الشعرية لديه.
- (٤١) الخطيئة...، ص ٧١، ثقافة الأسئلة، ص ٢٠١ وما بعدها.
- (٤٢) الخطيئة...، ص ١٣، أيضاً ص ١٣٩ وما بعدها.
- (٤٣) المشاركة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٤.
- (٤٤) الخطيئة...، ص ٦٢ - ٦٣، الغداسى ينقل أفكار بارت كما لحصها لينشر عن لذة النص بالفرنسية - R.Barthes: Le Plai-sir du Texte. Seuil, Paris, 1973. p. 30.
- (٤٥) انظر لـ «رولان بارت. Essais critiques, seuil, Paris, 1964. p. 252.
- انظر أيضاً نقد النقد م. س، المقدمة.
- (٤٦) انظر مقدمة تودوروف لـ جماليات الإبداع، م. س حيث يكشف الناقد أن الشكلاية الروسية هي التي ورثت الكثير عن الرومانسية الألمانية خاصة.
- (٤٧) هذه النقية / أو المبدأ النقدي هو ما بنى عليه بروب دراسته الشهيرة عن الحكايات الشعبية وأصبح المبدأ شائعاً في كل الدراسات النيبوية والسيميائية.
- (٤٨) الخطيئة...، ص ٩٤.
- (٤٩) المرجع السابق، ص ١٠٣، كذلك انظر قراءة الناقد أجزاء من معلقة زهير، ص ٩٩ ثم أحكامه على الكثير من شعر حمزة شحاتة على أنها جمل تمثيل خطاني أو جمل صوتية، ص ١٠٣ وما بعدها.
- (٥٠) هذه القراءات مثبتة في كتب الغداسى كلها، لكن الدراسات المنصوص عليها ما موجودة تحديداً في المشاكلة والاختلاف، والقصيدة والنص المضاد.
- (٥١) الخطيئة...، ص ٧٦، انظر أيضاً ص ٦٦، ص ٨٥.
- (٥٢) الموقف من الحداثة، ص ١٠٧.
- (٥٣) الخطيئة...، ص ٥٣.
- (٥٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٥٥) الخطيئة، ص ٥٣.
- (٥٦) المرجع السابق، ص ١٩. ويشبه هذا القول ما أورده الجاحظ في كتابه الحيوان عن الشعر باعتباره نتيجة إشارة الكلمة لا نتيجة لدلالاتها المعجمية.
- (٥٧) نفسه، ص ١٠٩.
- (٥٨) نفسه، ص ٨٧.
- (٥٩) نفسه، ص ٨٨.
- (٦٠) نفسه، ص ٨٨.
- (٦١) نفسه، ص ١١٧.
- (٦٢) انظر Plaisir. op. p. 30
- (ترجمة منذر عياشي للكتاب سيئة وركيكة وغير قابلة للقراءة الممتعة ولذا لا نحيل إليها هنا).
- (٦٣) م. س. Plaisir. op. p. 36
- (٦٤) يجب الإشارة إلى أن القدماء أدركوا جيداً القيمة الجمالية للنصوص كغيرهم لكن وعيهم بها هو الذى يحكم عليه بالسلبية بالنسبة إلى الوعي النقدي - الجمالي الحديث.
- (٦٥) بنية اللغة الشعرية، ص ١٥.
- (٦٦) تشریح النص، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ص ١٣.



مدخل إلى قصيدة النثر*

٢- من ميلاد النوع إلى بودلير

سوزان برنار **

٢ - آلويزيوس برتران وميلاد النوع

في نهاية عام ١٨٢٨، أو بداية عام ١٨٢٩ - تقريباً - شهد «سانت - بوف» وأصدقائه، ذات يوم، ظهور «شاب طويل ونحيف، عمره واحد وعشرون عاماً»، له سحنة «ساخرة ولطيفة»، ومظهر «خجول وأقرب إلى البدائية»^(١٧٠). هذا الزائر الغريب الذي ظهر - كما كانوا يعتقدون - من إحدى

* المقال ترجمة للمقدمة التاريخية: Le Poème en Prose avant Baudelaire: Aperçu Historique .

من كتاب Suzanne BERNARD, Le Poème en Prose de Baudelaire Jusqu'à nos Jours, Librairie Nizet, Paris (V), 1988.

وقد نشرنا الجزء الأول في العدد السابق، واحتفظنا في هذا الجزء بترقيم الهوامش متمماً لهوامش الجزء الأول.

** ترجمة: رادية صادق: فنانة تشكيلية ومترجمة. تقوم حالياً بإنجاز الترجمة العربية الكاملة للكتاب. راجع الترجمة الشاعر رفعت سلام.

حكايات هوفمان الشعبية - لم يكن سوى «لويس برتران» الذي وصل لتوه من مسقط رأسه «ديجون»^(١٧١)، والذي لم يكن قد اتخذ بعد اسم «آلويزيوس» الرومانتيكي^(١٧٢).

أخذ يتلو علينا - على ما أضاف «سانت - بوف» - دون إلحاح منا، وبصوت متقافز، بعضاً من قصائده الغنائية الشرية الصغيرة، التي كان المقطع منها، أو الآية المحكمة، تتخذ مظهراً إيقاعياً دقيقاً: لقد حصلنا، منذ ذلك الحين، على تطبيقات في كتاب «الحجاج البولنديون» المترجم، و «أحاديث مؤمن».

هكذا كان الظهور الأول، في النادي الرومانتيكي، لمن أبدع لتوه قصيدة النثر^(١٧٣). ظهور ياهت يتلوه مصير بائس: لقد سجل «برتران» نفسه (مثل «رابيه») على رأس هذه القائمة السوداء لـ «ملعوني» قصيدة النثر، التي من شأنها فيها - عما قليل - ظهور أسماء أكبر (رامبو، لوتريامون) وقد

فلا تركيب عبارات طنانة، ولا هيلينية مستعارة، ولا غرائبية حسب الطلب؛ ولكن تصويرية خاصة، شخصية تماماً، تخدمها تقنية دافعة لعبارة النشر. لقد أراد «برتران» - وهو ما لا يمكن إنكاره - أن يكتب قصائده، لا نشرًا منفصلاً بشكل أو بآخر (كتب إلى ناشره - قبل وفاته مباشرة - بوصيه بأن «يوسّع بين كلمات الصفحة، كما لو كان النص شعراً»)^(١٧٨)، بل كان يبالغ في الدقة إلى حد الرغبة في إلغاء «وقائع جاسبار»^(١٧٩)، لأنها ذات طابع حكائي مبالغ فيه. ولا بد أن نكون ممتنين له لأنه رأى أن هذا النوع الجديد يتطلب قواعد جديدة، وأنه لم يكتف بتقليد صيغة توصف بـ «الشعرية»، أو محاكاة بعض إيقاعات الشعر المنظوم لتشكيل قصيدة نشر، ولأنه تولى - من ناحية أخرى - المبادرة العبقريّة بإحلال - محل القصائد الغنائية الغرائبية والترجمة المستعارة - قصائد العصور الوسطى الغنائية والخيالية التي تحتفظ - مع تغريب القارئ في الزمان، هذه المرة، لا في المكان - بمذاق أصيل، وتضرب بجذورها في روح المؤلف نفسه.

في ملتقى المؤثرات: رومانتيكية برتران

لا شك أن الشاب القادم من «ديجون» كانت له - بفضل عصره ووسطه - فرصة الوجود في نقطة التقاء المؤثرات الكبرى: تلك التي كانت، حتى الآن، تقود قصيدة النشر إلى ازدهارها الكامل بوصفها شكلاً من ناحية، وتلك التي استطاعت - بصورة أفضل، من ناحية أخرى - أن تقود «برتران» إلى طريقه الخاص، وتحدد طابع إبداعه. وامتلك «برتران» - من جانبه - المزاج القابل للتفاعل مع مؤثرات كهذه، والاهتزاز كقيثارة هوائية مع كل النسمات التي تتحرك في الهواء.

وهكذا، يبدو أنه كان حساساً لتأثير «شاتوبريان» - الذي كان يقوم بالتدريس، من عام ١٨٢٠ إلى ١٨٢٨، في «جمعية الدراسات» في ديجون (التي كان «برتران» عضواً نشطاً بها)^(١٨٠) - وكانت «أغنياته» تقدم، كما سبق أن قلت، نماذج للإيجاز، والتصويرية، والبناء في مقاطع.

لقد خضع - شأنه شأن جميع كتاب عصره - لتأثير المجالات والدفاتر التذكارية التي كانت تحتفى - آنذاك -

عاقبهم القدر، فيما يبدو، لأنهم أرادوا الخروج عن طريق الكتابة المرسومة. وفي مارس ١٨٤١، مات الشاعر الشاب في المستشفى عن ٣٤ عاماً، معزولاً، بلا مورد، وبلا أصدقاء تقريباً. وبعد وفاته، نشر مؤلفه «جاسبار الليلي» أخيراً، لدى «فيكتور بافي» عام ١٨٤٢ - بعد معاناة استمرت عدة أعوام لدى الناشر «راندويل» - تنصده ملحوظة لـ «سانت - بوف»: وكان أن سقط في اللامبالاة التامة؛ ف «هي ليست إطلاقاً هذه الصفحات الأليمة، التي كتبها برتران بسوداوية، هي التي ستضيف بعضاً من البريق إلى الشهرة الشعرية للأيام الماضية»^(١٧٤). ويبدو أن «سانت - بوف» اعتقد أيضاً ذلك، وهو الذي أخذ يسترجع، بتعالٍ متساهل، هذه «الطرائف القوطية الصغيرة»، وهذه «الانطباعات الذهنية الصغيرة» لبرتران، وهو يأسف على أنه لم ينشر «بعض الروايات التاريخية»، على نطاق واسع.

ثأر غريب. فقد نُشر المؤلف بعد وفاة صاحبه، وأخذ العمل يتقدم - عبر السنين - بطريقة شبه سرية، ويخصب - خلال مروره (وهو ما سنشهد فيه بعد) - التردد الغامض لبودليير ولوتريامون ومالارمييه، ليحصل أخيراً - من النقاد الحديثين - على اعتراف حقيقي: لقد ذهب بعضهم إلى حد منح «برتران» مكاناً سامياً في الفلك الشعري، لا بوصفه كوكباً بسيطاً تابعاً للشعراء الرومانتيكيين، بل رائداً (مع نرفال وبودليير)، لـ «الخيمياء الغنائية»^(١٧٥).

ولا شك أن «ألوييوس برتران» ما كان يستحق هذه المهانة، ولا هذه المبالغة في التكريم. أمّن الضروري أن نقول إنه لا يقارن بـ «نرفال»، ولا «بودليير»؟ ورغم ذلك، فإنني أعتقد أن «جاسبار الليلي» سيظل - حسب عبارة «شواب» (الذي تضعه دراسته الجميلة - بصورة قاطعة - بين رواد الشعر الحديث)^(١٧٦) - «مفصلاً أدياً للتاريخ الأدبي»: وذلك - بالتحديد - لأن ثمة شعراً مكتوباً بالنشر يبدأ في «جاسبار»، ولأن «برتران» هو المبدع الحقيقي (وهي المسألة التي لم تتم مناقشتها أبداً، في اعتقادي)^(١٧٧) لقصيدة النشر باعتبارها نوعاً أدبياً.

إن أصالة «برتران» تتفجر عند مقارنة «أناشيده الغنائية» بتلك التي نشرتها - وقتئذ - دفاتر الرومانتيكيين التذكارية:

مسكنى فى قلب الموجة، زنبقة الماء سربرى،
واللآلى الأكثر ألفا التى تُدحرجها الأنهار
معقودة حول ثدى ورأسى.

السمة تسبح بتكاسل بجوار سربرى، وكثيراً
ما تمس زعانفها المرتعشة جبينى، وأنفاسها
تصاعد فى سكون نحوى، فيما تتدحرج
الأمواج فوقها الهوينى.

تعال إذن فى هاتين الذراعين اللتين أفتحتهما
لك، تعال إلى هذا الثدى الساحر، وستجد
بين أمواج القضة شعرى الحريرى.

عندى خاتم من طحالب النهر أغلقته قبلة من
طيف، سأتزوجك فى أضواء قمر المياه
والعسل... آه! تعال توج حبنى. (١٨٣).

ولا شك أن الفانتازى يزدهر فى كل ترجمات الأناشيد
الغنائية الأنجلوساكسونية (١٨٤)، مرتبطاً - على أية حال -
بنوع الأنشودة نفسها وبإلهامها الشعبى، وقد خصص
«مريميه» - فى بحثه عن السمة المحلية - عدداً كبيراً من
مقطوعات «جوزلا»، فى المقابل، للأشباح ومصاصى الدماء
و«العين الحاسدة». وبالمثل، فيستعير «برتران» - كما سنرى
- الخرافات الديجونية.

ويوجد «نوديه» - أيضاً - الخرافات الشعبية «الإيليرية»
بالفانتازى فى «سماراً». والواقع أن تأثير «نوديه» - هو أيضاً
- كان بارزاً على «برتران» الذى أهدى إليه أول قصيدة نثرية،
«ضوء القمر»، «إلى مؤلف تريلبى» التى، ربما، استلهمها
ليكتب «السمندل» (١٨٥). ويمكننا أن نعقد أكثر من مقارنة
بين «سماراً»، مصاص الدماء المرعب، «القزم المشوه
والمرح» (١٨٦)، و«سكاربو»، القزم الضاحك (١٨٧) الذى
يلاحق ليالى جاسبار، والذى «يعض فى الرقبة» ضحاياها،
كمصاص دماء هو أيضاً، ويغرس فى الجرح «إصبعه
الحديدى الذى احمر فى الأتون» (١٨٨). كما أن تأثير
«هوفمان» قوى للغاية (مادام برتران سيستعيد حتى عنوان
هوفمان ليجعل منه عنوانه الفرعى «خيالات على طريقة
كالوت» (١٨٩)، وسيمتد إلى فترة متأخرة، وذلك -
ببساطة - بسبب أن هوفمان لم يترجم فى فرنسا إلا اعتباراً

بالمقطوعات النثرية الموجزة، سواء كانت مترجمة أم لا،
وساهم «برتران» فى صحيفة إقليمية «لوسبكتاتور دى
ديجون»، ونشر فيها عدة مقالات. وسنرى أن أحد هذه
«الأشياء المرئية» - «أكتوبر» - ستصبح، بعد استعادتها
وتحويلها، جزءاً من «جاسبار الليلى» (١٨١) (طبقاً لصيرورة
ما، سيحدث أن يتبعها - أيضاً - «بودلير» و«مالاتيه» فيما
بعد). وقد رأس صحيفة أخرى - «لو بروفسيال» - نشرت،
عام ١٨٢٨، أول «أناشيد الغنائية» (أو كما كان يقول
«لوحات مضحكة»). وعرف - بالتأكيد - «حوليات
رومانتيكية» التى سينشر فيها، عام ١٨٣٠، أحد أناشيد
الغنائية «الكوخ القش»، وكان بمقدوره أن يقرأ فيها - طوال
أعوام سابقة - «الأناشيد الغنائية» لكل من «رابيه»
و«بليسيه».

وقد تأثر (وهذا التأثير يقع - فى آن - على الشكل
والإلهام لديه) بالأناشيد الغنائية الأجنبية التى انتشرت
موضتها وقتئذ فى «جوك دازلدين»، والأناشيد
الاسكتلندية الثلاثة التى ترجمها هو بنفسه (فى شعر
منظوم!) لـ «والترسكوت» (١٨٢)، ووجد نماذج للاستلهام
فانتازية ومن العصور الوسطى، مثلما وجدها فى الأغنيات
ذات الشكل الثابت واللازمة المتكررة. فهل يجب أن نذكر -
مرة أخرى - أنه، عبر ترجمة الأغنيات والأناشيد الغنائية، قد
توطنت - فى فرنسا - فكرة أن بالإمكان نقل أوزان معينة
وبعض الموضوعات الشعرية إلى النثر؟ وفيما يتعلق ببرتران -
على نحو خاص - فقد مارس عليه ديوان «لوييف - فيمار»
الذى ظهر عام ١٨٢٥ - (أناشيد غنائية، وأساطير، وأغنيات
من إنجلترا واسكتلندا) - تأثيراً حاسماً، فيما يبدو: فعلاوة
على احتوائه على الأناشيد الغنائية المترجمة عن اللغة
الاسكتلندية، وخاصة «جوك دازلدين»، فإنه يقدم نماذج
متميزة من هذه التكرارات واللازمات، التى تمثل أحد قوانين
النوع. كما نجد فيه عدداً من «الأناشيد الغنائية» الفانتازية،
وجميعها مأهولة بالأشباح والسحرة، بالأرواح وحوريات البحر
التي تلعب دوراً كبيراً فى الأدب الشعبى. ولا أستطيع مقاومة
رغبتي فى ذكر «نشيد الناياد» الذى لم يستطع «برتران» إلا
أن يتذكره وهو يكتب «حورية البحر» (بل إننا نجد - من
مقطوعة لأخرى - البناء الثلاثى لغالبية المقاطع):

من عام ١٨٢٩، جزئياً عبر «نوديه» الذي سيتأثر به «برتران».

ويجب أن نضيف أن هذا الميل إلى الفانتازي - الذي ترجع أصوله أساساً إلى الأنجلوساكسونية والعصور الوسيطة - هو أيضاً نزوع رومانتيكي: فمنذ ما قبل ١٨٣٠، وهو يتعكس لا في أعمال «نوديه» فحسب، بل في «الأنشيد الغنائية» لهوجو («أسطورة الراهبة» و «محفل السبت»، على سبيل المثال). ومن الطريف أن نذكر أن برتران، وصديقه «برونيو»، عندما كانا رئيسي تحرير جريدة «لوبيروفسيل» الديجونية، نشرا، في ٣١ أغسطس ١٨٢٨، مسرحية «حلم» الشعرية لـ «ألفريد دي موسيه» التي وصفها «برونيو» بأنها «مشهد فانتازي» و «حلم رديء على طريقة سمارا» (١٩٠). بمقدورنا - إذن - أن نرى، في استلهم الفانتازي في «جاسبار الليلي»، مظهراً لرومانتيكية «برتران».

ولقد حان الوقت لتأكيد كل ما يدين به «برتران» للرومانتيكية، وربما - أيضاً - كل ما تدين به الرومانتيكية لبرتران. ولا ننسى أن «لو بروفنسيال» - هذه الجريدة الديجونية التي كان يرأسها «برتران» و «برونيو» - كانت واحدة من ألسنة حال الرومانتيكية في الأقاليم، وأنها حازت على تشجيع «نوديه» و «هوجو» (١٩١)، اللذين أهدى «برتران» إليهما - عام ١٨٢٨ - أول أناشيده الغنائية، وأعلن عن نشر المجموعة تحت عنوان (لوحات رومانتيكية مضحكة)؛ (١٩٢) وأخيراً، فقد عاش شاعرنا في باريس من ١٨٢٨ إلى ١٨٣٠، في أوج الجيشان الرومانتيكي، وارتاد «الأرسل» و «سيناكل» نادى هوجو، وقرأ فيهما مقطوعاته «القوطية» - «سيد موبان» (نظم) و «الماسوني» (نثر)، وعرف فيهما «سنت - بوف» و «أ. ديشام»، وكل الكتاب الشبان الذين التفوا حول رواد المدرسة الجديدة. ولن يكون كافياً القول إنه خضع للتأثير الرومانتيكي: فقد ارتبط بالحركة على قدر موهبته، ووجد اتجاهاته الخاصة به بتلك الخاصة بالرومانتيكية. وإذا ما نحينا جانباً الاستلهم الإسباني والإيطالي (١٩٣)، الذي واثه من المجموعة بطريقة كتبية صرفة، فإن استلهامات جاسبار تطرح ثلاثة ملامح أساسية للرومانتيكية، في توافق عميق - كما سنرى - مع الوسط الذي يعيش فيه ومزاجه الخاص به:

- الاستلهم الفانتازي، الملموس من قبل - كما سبق وقلت - في قصص «نوديه» و أناشيده هوجو الغنائية، وهو ما ستمنحه ترجمات «هوفمان»، بعد ١٨٢٩، مزيداً من الأهمية.

- حب العصر الوسيط، و «القوطي»، والآثار التي ستكون «نوتردام دي باري» مثلاً ساطعاً عليه. إنه «فيكتور هوجو» - حسبما نعلم من خطاب لبرتران (١٩٤). الذي علّم الديجوني الشاب «تهجي» بيوت وكنائس مدينته التي ولد فيها، الغنية بالماضي، وسيعرف «برتران» كيف يستخدم - كفنانون - تصويرية الحياة، ولغة القرون الوسطى: ف «الماسوني» الذي يرى «تمثيل تاراسكون» الحجرية تنقياً ماء أكواخ الإردواز في الهاربة الغامضة للممرات، والتوافذ، ومثلث القبة، والقباب الصغيرة، والأبراج الصغيرة (١٩٥)، ألا يقدم لنا - مثلما يقول «سنت - بوف»، في «لحة» عن سيرة برتران الذاتية - «إحساساً مسبقاً، في شكل منمنمات، بباريس القديمة، التي يتم النظر إليها، في روعة، من فوق أبراج نوتردام؟»

- النزوع إلى «الجروتيسك» Grotesque، المرتبط مع ذلك، بشدة، باستلهم العصور الوسيطة (١٩٦)، الذي نَظَرَ له «هوجو» في «مقدمة كرومويل». ونعلم أن «هوجو» قد جعل منه أحد محررات الفكر الحديث (بالتعارض مع العصور القديمة: فأحياناً ما يمثل «الجروتيسك» «المشوه والمرعب»، وأحياناً «الكوميدي والهزلي») (١٩٧). وفيما يتعلق بـ «الجروتيسك»، يستعيد هوجو «الكائنات الوسيطة» التي تسكن «التقاليد الشعبية للعصور الوسطى» و «محفل السبت المرعب»، والشيطان، والمزاريب، ويستعيد - أيضاً - الكوميديا الإيطالية، بالإضافة إلى «كالوت»، الـ «مايكل أنجلو الهزلي» (١٩٨)، (وهو أمر ممتع، إذا ما فكرنا في «برتران»). كانت كتابة «فانتازيات على طريقة كالوت» مشروعاً رومانتيكياً، بقدر ما هو هوفماني (نسبة إلى هوفمان). ولكن لابد من تأكيد أن هذه الاتجاهات «الرومانتيكية» الثلاثة: الميل إلى الفانتازي، وحب العصور الوسطى، ودور «الجروتيسك»، قد وجدت - لدى «برتران» أرضاً خصبة تماماً، وذلك بسبب مؤثرات شبابه «البورجيني»، ونزعته المزاجية العميقة، في آن. وعلى غرار «شاتوبريان»، قضى لويس الصغير طفولته في بلد مترع بالأساطير، واسترجع، فيما بعد، جولاته في وادي سوزون، وصيده في «مخاضات تبي الصاخبة» (١٩٩)، حيث يختبئ «جان دي تبي»، «حوري البحر الداهية والخبث» (٢٠٠)، وزياراته لكنيسة نوتردام دي إيتان، «منبع الأشباح والساحرات، وصومعة الشيطان!». ومحفل السبت هذا الذي سيصفه في (جاسبار)، والتقاليد الشعبية

لساحل الذهب، ألم تنقل لنا الأوصاف المربعة للمكان؟ (٢٠١) والواقع أن كل هذه الأساطير قد وجدت البيئة الأكثر ملاءمة في نفس خيالية لمرامق حالم بطبيعته، مغرم بالتنجيم والسحر، «يهب نفسه لوهم طفولي»، فيما يقول لنا شقيقه إنه «كان يسمع أصواتاً مجهولة كانت ترعاه في سكون الليل» (٢٠٢). وهكذا، نرى التهيئة لشعر لا ينطوي على أي شع مصطنع، رغم أنه مسكون بالسحرة والتجليات الفانتازية؛ لأنه - من ناحية - يغرس جذوره في أرض بورجينيون القابلة للزراعة، وفيما هو حميمي لدى «ألويوس»، من ناحية أخرى. وسيكون له أن يرى - بلا جهد يذكر - «الحرورية» في المطر، و«السمندل» في الشعلة، و«جان دي نبي» في جداول المياه.

ولا شك أنها كانت - أيضاً فرصة مواتية لبرتران أن يجد نفسه وقد سكن - في قلب الرومانتيكية «القوطية» - هذه المدينة القديمة «ديجون» التي تغنى بها شعراً ونثراً (٢٠٣)، والتي كانت تقدم له - من كل ناحية - ذخائر من العصور الوسيطة: كنيسة نوتردام بعدزائها السوداء، ومزاربها ودقاق الساعة (٢٠٤) (*)، و«المورميون»، المكان السابق لتنفيذ الإعدامات (٢٠٥)، حيث جرس سان - جان (٢٠٦). هذا الطابع المحلي الشهير الأثير لدى الرومانتيكيين (الذي بدونه - كما يقول «مريميه» - تهكم عام ١٨٢٧ - «ما من خلاص أبداً» (٢٠٧) لن يحتاج «برتران» إلى الذهاب بعيداً للبحث عنه في إسبانيا، أو في الشرق، أو في «إيلبري»؛ فهو في متناول يده، ويضع إشارات محدودة ستكفي لتبرز - من ميدان كوردوليه إلى كنيسة ديجون - عصوراً وسطى حية بكاملها، مألوفة وتصويرية. وحتى لو لجأ «برتران» - أحياناً - بصورة شديدة الوضوح وزائدة، إلى سقط متاع مفردات العصور الوسطى، فهو ما يرادف المصطلح الكلاسيكي الجديد، الطنان والغامض، الذي كان يستخدمه في بعض مقطوعات شبابه المنظومة (٢٠٨). لكن، لا بد أن نضيف أن «برتران» ليس مجرد رومانتيكي فحسب، مريض بالتصويرية، يبحث - بأي ثمن - عن الطابع المحلي: فهو - أيضاً، وحقاً - رجل من العصر الوسيط، تمثل ديجون المنتمية للقرون الوسطى - بالنسبة إليه - واقعاً جوهرياً: عقلاً مسكوناً بالرؤى، يعيش في

علاقة عريية مع الشيطان (جاسبار). وإذا ما كان الفنان - «برتران» - يستخدم، بطريقة شديدة الوعي، آداب ومعتقدات العصور الوسطى، فليس باعتباره أثرياً، إذ لا ينقب في ماضي ميت، لكنه يستكشف عالمه الخاص المليء بالشياطين والأشباح، وهو يسيطر على هذه الشياطين التي تلعب به ككاتب. ما من شيء أكثر غرابة، على نحو خاص، من الانشطار الذي يرى «برتران» نفسه - من خلاله - مرتعاً للشيطان، أو لـ «سكاريو»، وهو يهلوس، ويتخذ من هلوسته نفسها مادة للفن (٢٠٩).

هذا الامتزاج بين الاستبصار والضللال، بين الواقعية والشعر، بين الهلع والسخرية، يمنح أجزاء (جاسبار) الفانتازية وقعاً أصيلاً، بصورة مؤكدة. من هنا - أيضاً - يتكشف «برتران» رجلاً من العصور الوسطى، قرينا لهؤلاء الفنانين الذين يخلطون - في «رقصاتهم الجنائزية» - بين الهجاء الساخر والشعور الصادق بالهلع (٢١٠). ويستمد حوار «سكاريو» الساخر (٢١١) نكهته من ذلك؛ و«برتران»، لا «هوجو»، هو الذي يوحد الجروتيسك بالفانتازي في «محافل السبت» هذه، حيث نرى السحرة يطيطون، «البعض فوق الكنيسة، والبعض فوق الملاقط الصغيرة، و«ماريا» على يد المقلاة» (٢١٢).

هذا الميل إلى «الجروتيسك» أكثر أصالة لدى «برتران» مما لدى رومانتيكي آخر: فطبيعة «برتران» العميقة، ومزاجه الفني أيضاً، يحملانه على الاستناد إلى «كالوت» على نحو ما يفعل في «مقدمته». وفضلاً عن التجليات الفانتازية، فإنه يلذ له نحت الشخص الجروتيسك، أو ذات المشية المتخلعة (مثل «أصابع اليد الخمسة» (٢١٣)، أو الـ «مرهف» الذي تشبه أسنانه المشحودة على شكل القرن ذيل التاراسك» (٢١٤)، والمواقف الهزلية الخاصة بالمستشار في «سيريناد» (٢١٥)، أو السيد جان الذي توقع به الكلاب «التي تخرج سرابيله السوداء»، مثل شخص مصاب بالنقرس على عكازيه» (٢١٦). يمنح الإيجاز، ووضوح المعالجة، مذاقاً خاصاً لهذه المنحوتات الصغيرة التي تزين بتوفيق كبير - مثلما في «البوهيميين» أو في «باللي» الموجودة في «كالوت» - طبعة «ب. جييجان» من (جاسبار الليلي). ويكاد يكون من السطحي أن نذكر الأهمية التي يمنحها «برتران» - البصري الكبير، وعاشق التصوير الزيتي - (٢١٧) المؤثرات التصويرية، والتناقضات العنيفة بشكل خاص، كالأسود على الأبيض: فإذا ما

* Jaquemart: شخص من الخشب أو المعدن يحمل مطرقة يقرع بها ساعة الحائط. وهو - أيضاً - لعبة شعبية.

كانت «مؤثرات الليل» تفيض في أعماله (سبطول الحديث لو رصدناها جميعاً) ^(٢١٨)، فلا يرجع ذلك لحب الغموض الليلي فحسب، لـ «الليل وهيبته» (عنوان الكتاب الثالث من «جاسبار»)، بل يرجع أيضاً إلى ذائقته؛ بوصفه فناناً تصويرياً. حب الليل، والتناقضات العنيفة: هنا أيضاً، تلتقى ميول «برتران» الشخصية مع تلك الخاصة بالرومانتيكية الهوجوية.

أتريد الآن أن نعرف كيف يعبر «برتران»، في آن - تحت تأثير الأناشيد الغنائية الأنجلوساكسونية والرومانتيكية «القوطية»، وفي ظل انطلاقة لا تقهر لقوى طبيعته العميقة شاعراً وفناناً - من محاولات شبابه (١٨٢٧ - ١٨٢٨) إلى صيغته الشخصية والنهائية في «الأناشيد الغنائية الثرية»؟ ينبغي لذلك - ولا يتسع المقام للمقارنة بالتفصيل بين قصائد جاسبار والنسخ الأولى، المنشورة عام ١٨٢٨ في صحيفة «لو بروفسيال» في ديجون: مقارنة «الفسالات» بـ «جان دي نتي» ^(٢١٩)، و «القرع والمزمار» ^(٢٢٠) بـ «لحن جان فيتو السحري»، ونسختي «قلعة ولجاست» ^(٢٢١). وسأكتفى بذكر «الحالتين الخاصتين» بـ «ضوء القمر»، كطابع مميز، إذ احتفظ بنسختها الأولى «بيتي» ^(٢٢٢) أحد أصدقاء شباب الشاعر. وهذه النسخة الأولى تحمل تاريخ منتصف ليلة ٧ يناير ١٨٢٧:

في الساعة التي تفصل بين يوم وآخر، عندما تنام المدينة في سكون، استيقظت ذات ليلة شتوية مذعوراً، كما لو أنني سمعتُ من ينطق باسمي إلى جوارى .

كانت غرفتي شبه مظلمة: القمر يرتدى ثوباً من بخار مثل ساحرة بيضاء، يحرس نومي ويبتسم عبر زخرفات الزجاج الملون.

دورية ليلية تمر في الشارع: وكلب بلا مأوى ينبح في ملتقى طريق قفر، والجُدُجُ يغنى في بيتي .

وسرعان ما خفتت الأصوات تدريجياً: كانت الدورية الليلية قد ابتعدت، وكانوا قد فتحوا باباً للكلب المسعور المهجور، والجُدُجُ، بعد أن تعب من الغناء، راح في النوم .

وأنا، أكاد أكون قد خرجتُ من حلم، وعيناي لاتزالان مبهورتين بعجائب عالم آخر؛ كل ما أحاط بي كان حلمًا ثانيًا لي .

آه ! كم هو عذب الاستيقاظ وسط الليل، عندما يوقظك القمر - الذي ينزلق في السر حتى سريرك - بقُبلة حزينة !

وهاي الآن «ضوء القمر»، كما نقرأها اليوم في «جاسبار الليلي»، تسبقها عبارة توجيهية مستعارة من صرخة «حارس ليلي»:

استيقظوا أيها النائمون

وصلُّوا من أجل الموتى.

آه ! كم هو عذب - عندما ترتجف الساعة في قُبلة الحرس، ليلاً - النظر إلى القمر بأنفه الشبيهة بكارولوس من الذهب !

كان أبرصان ينتحبان أسفل نافذتي، وكلب ينبح في ملتقى الطرق، وجُدُجُ بيتي يتكهن بصوت خفيض .

لكن سرعان ما لم تعد أذناي تستجوبان إلا صمماً عميقاً. كان الأبرصان قد دخلا مسكنهما القذر ^(٢٢٣)، مع لطعات جاكيمار الذي كان يضرب زوجته ^(٢٢٤).

كان الكلب قد سلك شارعاً صغيراً، أمام حراب البوابة التي أصدأها المطر وأضجرتها رياح الشمال .

وكان الجُدُجُ قد راح في النوم، ما إن أطفأت آخر شرارة آخر ضوء لها في رماد المدفأة .

وأنا بدالى - إذ الحرارة تسبب التشوش - أن القمر، عابس الوجه، يسحب لساني مثل مشنوق! ^(٢٢٥)

فلا ينبغي أن ننسى أنها لم تكن - بأية حال - مخصصة لتشكيل جزءاً من (جاسبار الليلي). وبالفعل، فالغنائية الحزينة ذات صلة واهية - إلى حد ما - ببقية العمل. فهدف «برتران» كان أن ينحت - بمهارة مدققة - قصائد قصيرة تصويرية، سيخفف من مذاقها الإيحائي أو الفانتازي موجات من الغنائية العظيمة. فبرتران ينتمي - في جوانب معينة على الأقل - إلى مدرسة الشكل، التي ستصبح، فيما بعد، مدرسة الفن للفن، مثلما كتب «م. برونو» (٢٣٣). وهو يتحدث - في مقدمته - عن «أساليب متنوعة، وربما جديدة، للانسجام والطابع المحلي، بوصفها نتيجة وحيدة. ومكافأة وحيدة» عن «هذيان الضائع» (٢٣٤)، ولا شك أنه لم يكن تنقصه الخيال عندما كتب إلى «دافيد»، عام ١٨٢٧: «لقد حاولت خلق نوع جديد من النثر» (٢٣٥).

تقنية «برتران»: التكوين، الإيقاع، الصوتيات

جماليات الإيحاء

والواقع أن تجديد «برتران» الكبير يكمن في محاولته أن يحل فكرة تقنية محددة، وشكلاً راسخاً تماماً - شكلاً مرناً - كما يكتب «لالو» (٢٣٦) - دون أن يكون فوضوياً، أبداً، مُحكماً فنياً، ومتسقاً منهجياً - محل فكرة الغنائية التلقائية التي تخلق الإيقاع بنفسها، بلا قواعد ولا منهج.

ومثلما تبنى آخرون شكل «السونيت» في النظم، تبنى «برتران» شكل «النشيد الغنائي»، المكون من ستة مقاطع (أحياناً خمسة أو سبعة)، وذلك حتى الكتاب الرابع، على الأقل، الذي - انطلاقاً منه، على ما يلاحظ «برتران» نفسه - لا تصبح بعض القصائد مثل سابقتها، مقطعة بانتظام في مقاطع (٢٣٧). لكن ملحوظة «برتران» نفسه (الموجهة إلى ناشره) تفيدنا بأن هذه الكتب الثلاثة، الرابع والخامس والسادس، كانت - بسبب ذلك - «أقل أهمية من وجهة نظر المؤلف». ومن الواضح - إذن - أن هذه القصائد النثرية كانت متميزة - في رأي «برتران» - بالتكوين من خمسة أو ستة أو سبعة مقاطع، وأنه كان يهدف إلى منحها شكلاً ثابتاً، مشابهاً

أن تكون القصيدة الثانية أكثر وصفية وتصويرية، فهو من الواضح إلى حد عدم الاحتياج إلى تأكيده، فبرتران يبحث عن الطابع المحلي، لا المرتبط بالعصور الوسطى فحسب، لكن بمدينة ديجون، وقد أصبحت مفرداته محددة وتصويرية (الجدجد يتكهن، والبوابة أصدأها المطر). أما ما هو أكثر لفتاً للانتباه، فهو تحول النغمة: حلم اليقظة غير المادى للشاعر تحل محله لوحة صغيرة محددة، ذات لمسة جروتسكية: فالقمر، الذي «يرتدى ثوباً من بخار» أصبح «عابس الوجه» (٢٢٦)، له أنف «شبيهة بكارولوس من الذهب»، ولم يعد يوقظ الشاعر «بقبلة حزينة»، لكنه «يسحب لسانى مثل مشنوق». ويمكننا أن نشعر بمذاق خاص في هذه السخرية الناشئة إلى حد ما، أو - على العكس - أن نأسف، مثلما يفعل «روهو» (٢٢٧) و «شواب» (٢٢٨)، على أن النسخة الثانية لم تحتفظ بالغنائية والسوداوية الحاملة لقصيدة شبابه. لكن، هل نلوم «برتران» على أنه أصبح «برتران» بكامله؟

واقعة مفارقة في جميع الأحوال: ذلك الاهتمام الذي يبدى «برتران» - وقد وصل إلى امتلاك كامل لفنه - في رفض الاتجاهات الغنائية لهذه الرومانتيكية نفسها التي ارتبط بها في جوانب عدة. إنها - الآن - طريقة «بارناسية» قبل حالتها النهائية، وهي التي تمنعنا - في (جاسبار) - من الوصول إلى أعماق روحه: ما من بوح في عمله، على الأقل في النثر (٢٢٩). هناك - فحسب - بعض التلميحات في أجزاء من «سيلف Silves» و «عزّة ميتة» و «ربيع آخر» (هي القصائد التي كان يقضها «سانت - بوف»)، ويمكننا أن نتساءل - أيضاً - عما إذا كان «برتران» قد تركهم يطبعونها كما هي، وهو الذي يحذف - بعناية فائقة - كل تلميح شخصي (إلى والدته، إلى أخته، إلى «شبابه في إيطاليا»)، من مقطوعة «مدفأتي» (٢٣٠) (التي أرسلها إلى صديقه «برونيو»، في شكلها الأولى، عام ١٨٢٩) (٢٣١). أما بالنسبة إلى «قصائد منفصلة، مقتطعة من مخطوط المؤلف»، «الملاكان» و «قصيدة» إلى السيد دافيد، النحات» (٢٣٢)، التي تؤثر فينا اليوم بشدة:

وقد رجوتُ، وأحببتُ، وغنيتُ، كشاعر فقير معذب !

وعبثاً يفيض قلبي بالإيمان، والحب، والعبقرية!

لشكل النشيد الغنائى. رد فعل - ربما - ضد الاتجاه المؤسف نحو التدفق، الذى أفسد بعض قصائد «رايه»، و «ترجمات» نوديه: فبرتران يشعر بضرورة تلخيص القصيدة، وتركيزها حول العناصر الموحية، الأساسية، بمنح هذا الميل - الكامن دائماً فى النشر - إلى التأمل الأخلاقى، والبوح الغنائى.

وثمة مثال سيبين لنا كيف سيستعيد «برتران» ويصلح من مقال حول أحداث آنية، نُشر عام ١٨٢٠ فى (لو سبكتاتور) - وهى جريدة كانت تصدر فى ديجرن - ليحوّله إلى قصيدة يدرجها فى (جاسبار). ونقطة الانطلاق هى - دائماً - حلم يقظة حول موضوع مستمد من الواقع - واقع اللحظة، ما نسميه «حدث الساعة» - وسواء تعلق الأمر بـ «أخلاقيات اللعبة»، أو بمشهد فى السيرك، فالموضوع ليس أساسياً، لكن الصياغة الشعرية التى يمنحها له «برتران» - أو «بودلير» أو «مالاريم»^(٢٣٨)، والمقارنة الدقيقة بين نسختين من «أكتوبر» ستوضح لنا أن التقنية قد تغيرت، فى الوقت نفسه الذى تغير فيه مفهوم الموضوع:

أكتوبر	أكتوبر
(نص من «جاسبار الليلي» (٢٤٠)	(مقال من عام ١٨٣٠) (٢٣٩)
لقد عاد السافواريون الصغار، وصراخهم يستجوب - الآن - صدى صوت حيناً، ومثلما يسبق السنونو الربيع، يسبقون الشتاء.	لقد عاد السافواريون الصغار، وأصواتهم الشابة تقيرع الآن صدى صوت حيناً. كان السنونو يتبع الربيع، وهم يسبقون الشتاء، والمطر المتقطع، الذى يضرب زجاج نوافذنا، وناقوس «سانت أن» الذى يرن فى كآبة بالغة، والمتسولة التى تحرك رماد مدفاتها الصغيرة، والشبان المتعجلون المتدثرون بمعاطفهم، والفتاة العابرة التى ترتدى معطفها البطن بالفراء، والعربة الثقيلة التى
أكتوبر، بريد الشتاء هذا، يلطم أبواب منازلنا، ومطر متقطع يغمر زجاجات النافذة المصدوم، والريح تشر أوراق «الذلب» الميتة فى المدخل المتزوى.	
ها هى سهرات العائلة تأتى فى عذوبة بالغة، عندما يكون	

الخارج كله جليداً، طبقات من جليد وضباب، وعندما تزهرو وروود الياقوت على المدفأة فى جوار الصالون الدافئ.

ها هو عيد القديس مارتان يأتى بمشاعله، وعيد الميلاد وشموعه، رأس السنة وألعابه، الملوك وحببات فولهم، الكرنفال وصولجان مهرجه.

وأخيراً، عيد الفصح، بتراتيل الصباح المرحّة، عيد الفصح الذى تتلقى الفتيات فيه القربان الأبيض والبعض الأحمر

عندئذ، سيكون بعض الرماد قد مسح عن جباهنا ملئ أشهر الشتاء الستة، وسيحى السافواريون الصغار النجع الذى ولدوا فيه من أعلى التل.

لقد عاد السافواريون الصغار، وما هو صراخهم يستجوب - الآن - صدى صوت حيناً، ومثلما يسبق السنونو الربيع، يسبقون الشتاء.

تهتز على ضربات سوط الحوذى، وأشجار كستناء متزهاتنا التى تتأوه، جرداء عارية، والريح التى تكنس من وجه الأرض الأوراق الميتة، وذلك الأفق الشاسع بلا لون، بلا أبعاد، الذى تستجديه، بلا جدوى، النظرات العابسة، من المتاريس، كل شئ يدعونا إلى أن نأوى إلى محباتنا الأسرية، ونضيق دائرة ملاهينا. ورغم هذا، فهى هى ليالى السهر بجوار النار تجىء، السهرات بلسرجية، عيد القديس مارتان ومشاعله، عيد الميلاد وشموعه المضيئة، رأس السنة وأوراق الزينة، الملوك، وحلوى الفول، الكرنفال وصولجان مهرجه، وأخيراً عيد الفصح. عندئذ، سيكون قليل من الرماد قد مسح الملل عن جباهنا، وسوف يحسبى السافواريون الصغار من أعلى التل النجع الذى ولدوا فيه.

وكما نرى، فالنص الأول أكثر وصفية وحكاية، بينما الثانى أكثر إيحاء. لقد ألقى «برتران» كل الإشارات الديجونية الصرفة، الموجهة إلى قراء «لو سبكتاتور»، والتصويرية المفرطة قليلاً ما فى المحلية، والمتسلسلة فى البدائية، على نحو خاص؛ واحتفظ - فقط - ببعض التفاصيل الملموسة التى تميز الفصل السنوى (وتجعله أكثر إيحاء: تهل «الريح تشر أوراق الذلب الميتة فى المدخل المتزوى» محل «الريح التى تكنس من وجه الأرض الأوراق الميتة»). ويفرض - بشكل خاص - على مقطوعته التقسيم إلى مقاطع، يكون كل منها لوحة صغيرة متميزة؛ ويتجنب الشاعر الربط، والانتقالات التى كان

الصحفى يسمى لها (ألفيت - على سبيل المثال - الجملة الخطائية الطويلة: «المطر المتقطع .. اريح .. ذلك الأفق .. كل شئ يدعونا إلى أن نأوى إلى محباتنا الأسرية»). ويتسارع الإيقاع ليقودنا - عبر موكب سريع من الأعياد - نحو عيد الفصح، نقطة نهاية الشتاء، ومقطع يتوج القصيدة؛ فى حين أن عيد الفصح - فى النثر - كان يغلق التعداد فى كلمتين. وأخيراً، يستعيد «برتران» - كرجع صدى، كى ينهى مقطوعته - مقطعه الأول، وفقاً لتقنية «شعرية» سبق اختبارها (٢٤١).

هاهنا، نرى «إيداع» برتران - فى الصميم - وبراعته التقنية التى ربما لم تكن بلا مخاطر. فإذا ما كان التقسيم إلى مقاطع يسمح بمنح القصيدة بناءً أكثر دقة، وتوازناً أفضل، فلا نستطيع أن نمنع أنفسنا من اكتشاف ميكانيكية معينة فى تكوين من هذا النمط؛ إذ يقطع النص بطريقة عشوائية - على نحو أو آخر - إلى «شرائح» من الأبعاد نفسها. ونشعر بقلق عندما نفكر أن نسقاً كهذا يسمح لأى كاتب فقير الموهبة بالحصول على «قصيدة»، انطلاقاً من مقال فى جريدة.

وعلى أية حال، فما إن يتضح المظهر «الفنى» والشكلى الإراديين لقصائد «برتران» الغنائية، حتى يقودنا كل شئ إلى أن نتعرف فيه على تقنية شديدة الدقة، لا تترك شيئاً للصدفة (هل يجب أن نقول للتلقائية؟): لا معمار القصيدة العام، ولا معمار المقطع، ولا تركيب الجملة، سواء تعلق الأمر باختيار الكلمات أو بنظامها.

(١) إن البحث - بالنسبة إلى مجمل القصيدة - عن وحدة «معمارية» (الذى تم تسهيله بالبناء فى مقاطع) محسوس للغاية، لكن التصميم - مع ذلك - لا يتغير أبداً؛ فما بين فاتحة وخاتمة، هناك ثلاثة أو أربعة مقاطع موزعة بشكل متماثل، هذا التماثل الذى يتم التشديد عليه - بشكل عام - بطريقة مدرسية، وذلك بتكرار الألفاظ نفسها فى بداية كل مقطع: ففى «كوخى النقر»، هناك ثلاثية (٢٤٢) الصباح - المساء - الليل:

ولكن الشتاء، أية متعة ! عندما فى الصباح ...

أية متعة ! فى المساء ...

أية متعة ! فى الليل ...

ونجد التركيب نفسه، مع «التكرارات» الثلاثية فى «قداس منتصف الليل» (٢٤٣)، وأربعة تكرارات فى «الغرفة القوطية» (٢٤٤). وفى «ضوء القمر»، كما سبق ورأينا، فيما بين الفاتحة والخاتمة - المخصصتين للقمر، واللتين تتبعان نسقاً سبق أن استخدمه «رونسار» (٢٤٥) - يمهّد الثانى للموضوعات الثلاثة التى ستتطور فى المقاطع الثلاثة التالية: البرصاء، الكلب، الجدجد.

وبين هذه المقاطع، تدخل - أحياناً، وإن يكن نادراً - لازمة مخصصة لتأكيد حركة مستمرة: فى «الصيد» (٢٤٦)، «وكان الصيد يمضى، ويمضى، والنهار كان مضيئاً»؛ وفى «البغالون» (٢٤٧)، إنها طريقة عادية فى الأناشيد الغنائية الشعبية، وعلى سبيل المثال، فى ترجمات «لويف - فيمار»، كما نجدتها فى أناشيد «فيكتور هوجو» الغنائية المنظومة. واستطاع «برتران» استعادتها فى مقطوعاته الأولى (تحمّل «البغالون» تاريخ ١٨٢٧)، إضافةً إلى طريقة نهاية المقطع ذات الصدى، التى سيتخلى عنها فيما بعد (٢٤٨). لكنه فى الأعمال التالية، سيتبنى، عن طيب خاطر، نسق استعادة المقطع الأول؛ بوصفه مقطعاً ختامياً، يقفل العمل على نفسه: نجد هذا النسق لا فى «أكتوبر» (٢٤٩) فحسب، بل أيضاً فى «المساء على الماء» (٢٥٠)، و «ربيع آخر» (٢٥١)، و «الخيميائي» (٢٥٢).

... لا شئ أيضاً! وعشاً تصفحت طوال ثلاثة أيام
وثلاث ليال، على ضوء المصباح الشاحب، كتب
ريمون لول الغامضة!

لكن لا شئ أيضاً! - وطوال ثلاثة أيام أخرى
وثلاث ليالٍ آخر، سأُصفح، على ضوء المصباح
الشاحب، كتب ريمون لول الغامضة!

كل هذه الأساليب البنائية - التى سأصفها بأنها أساليب «دائرية» - هى من الوسائل التى تسمح للكاتب بالتركيب، بدلاً من العرض، بشكل خطى (وهو عيب بعض القصائد الغنائية الطويلة والرابسودية، مثل نشيد «حسن أغا» الغنائى)، وتنظيم أجزاء قصيدته بطريقة موسيقية تقريباً، وتأسيس توازن معمارى. إن الإرادة التركيبية والفنية تقود وتراقب الإلهام بلا انقطاع، كما سيكون عليه الحال بالنسبة إلى كل «شعراء

النثر، الذين يسيطر عليهم هاجس جمالي شكلي ومحدد تماماً.

(٢) والملاحظات نفسها مستنطق على تركيب المقطع، وتنظيمه التماثلي - مع ملاحظة أهمية نسق الطباعة الذي يستخدمه «برتران»، بصورة منهجية تقريباً مثلما يستخدم شعراء العروض تغيير السطر ليفرضوا وقفةً ماء، وترقباً معيناً: إنها «الشرطة» التي سيكثر استخدامها عند «رامسبو» و «مالارميه». وتؤكد الشرطة - في فصلها بين أجزاء السرد المختلفة - تركيب المقطع: بناء ثلاثياً في «جد أبي» (٢٥٣)، ورباعياً في «الرجل الثاني» (٢٥٤)، وتركيباً أكثر تعقيداً - يمكن وصفه بأنه متعدد الأصوات - في «حلم» (٢٥٥) حيث تتتابع ثلاثة أفعال بشكل متواز، بفضل الشرطة، وكل مقطع يستعيد - على التوالي - الموضوعات الثلاثة:

... - نحلة على الأسوار التي شققها القمر، -
غابة تخرقها دروب ملتوية - والمورمون
محتشدون بالقبعات وأغطية الرأس .

ويصبح الإيقاع نفسه محسوساً بصورة أكبر بهذا التقسيم للجملة، أو المقطع، إلى عناصر ذات أطوال متباينة: نرى الإيقاع يتسع - على سبيل المثال - في سلسلة من أساليب التعجب التي تستهل «الرجل الثاني»:

جحيم ! جحيم وفردوس ! - صرخة يأس !
صرخة فرح ! تجديف المنبوذين ! حفلات
المُصْطَفَيْن الموسيقية ! - أرواح الموتى الشبيهة
بسنديان الجبل وقد اقتلعت الشياطين !

والأثر الناتج مزدوج: أثر التناقض بتجميع أساليب التعجب المتضادة، اثنين اثنين، وأثر اتساع الإيقاع، حيث ينقسم المقطع إلى أجزاء ذات أطوال متزايدة.

وفي موضع آخر، ويتوافق مع المعنى، سنأتى الشرطة، على النقيض لتكسر الإيقاع، وتنتج أثر الانقطاع:

لكن سرعان ما ازرق جسده، شاحباً مثل
شمع الشمعة، وامتنع وجهه واصفر، مثل
شمع الذبالة الأخيرة - وفجأة انطفأ (٢٥٦).

وفي هذه الحالة الأخيرة، تعمل الشرطة بطريقة الإرجاء، وتسمح - أيضاً - بإطلاق خاتمة مفاجئة، بل تستطيع - حتى - أن تبرز كلمة دالة، لا تسمح علامات الترقيم بفصلها:

كم ضحك هازئاً ذلك المجنون الذي يهيم، كل
ليلة، عبر المدينة المهجورة، وعين على القمر
والأخرى - مفعوأة! (٢٥٧)

(٣) وسواء أكان إيقاع الجملة مشدداً عليه بالشرطة أم لا، فعلياً - في جميع الحالات - ملاحظة تنوعه وقيمته التعبيرية: من هنا، يبدو «برتران» خبيراً حقيقياً بالنثر، بارعاً في الإيحاء بالفكرة من خلال الإيقاع: إيقاع حيوي، صارم، لـ «المرهف» (٢٥٨)، (بخاتمته ذات الثمانية مقاطع التي تذكرنا بمونولوج «فيجارو» الشهير) (٢٥٩):

هل كنا سنتخيل أبداً/ عند رؤية قيافتي
المضحكة الأنيفة/ أن الجوع المتوطن في
معدتي / يسحب منها - هي المعذبة ! - حبلاً !
يخنقني كمشنوق !

إيقاع احتفالي لحلقة السحرة، الذين تجتاز أصواتهم الظلمات (٢٦٠) - «في شكل موكب» (وعلياً ملاحظة كيف أن «في موكب» ستكون أقل طنطنة)؛ إيقاع راقص في غاية التحديد لـ «أغنية الأقنعة». (٢٦١)

... لهذا البهاء السحري/ للثريا/ لهذه
الليلة الضاحكة/ مثل النهار .

يستخدم «برتران» كل حيل النثر. وثمة مثال مذهش نراه أكثر حرية مما في النظم: لقد نجح «برتران» في خاتمة «مكتب خدمة المساء» (٢٦٢): «وأنا الحاج، راکماً على انفراد تحت الأرغن، بدا لي أنني أسمع الملائكة وهي تهبط من السماء في تناغم» - معجزة صغيرة من الاستحضار المتساق والإيحائي، سواء عبر الصوتيات اللينة، الرطبة، والمتحركة (agenouillé راکع، ouïr أسمع، melodieusement في تناغم)، أو عبر الحركة المتعرجة لجملة تمتد إلى «الظرف النهائي» (٢٦٣). والواقع أن هذا الموضوع كان قد عالجه، في شبابه، في منظومة من ثمانية مقاطع، وها هو ما استخلصه منها (٢٦٤):

المقاطع اللفظية الرخيمة والعذبة، يتخلى «برتران» عن هذا المفهوم القبلي للطلاوة الغزيرة، لهذا الأسلوب السيل على نمط واحد، وينوع الصوتيات في ارتباطها بالفكرة، ولا يخشى الأصوات القوية، ولا التناقضات الحادة: ستتكدس النهايات المقفلة بقعقاتها في خاتمة «متسولو الليل» (٢٧٠):

وهكذا حدث أن تعلق على نار الشعلات ،
مع متسولي الليل ، وكيل في البرلمان ،
كان يسعى إلى مغامرات عاطفية ، وصبية
العسس الذين كانوا يحكون ، دون ضحك،
مآثر بنادقهم القديمة الفاسدة .

وسوف تستدعي الحروف الصافرة - بداهة - صغير جهاز
التقطير في «الخيماثي» (٢٧١)، وسيوحى حرف الراء «ر» في
«البرصاء» بـ «كركرة ثرثرة الساهرين المزعجة» (٢٧٢).

ومن بين كل هذا الجنس، الذي يستخدمه «برتران»
بشكل منهجي حقاً، فإن بعضه لا يخلو من نكهة هزلية
«القرقرة الساخرة» لـ «كمان جامبا الأوسط» (٢٧٣)، حيث
قعقة عظام الموتى التي تدوى بدعابة جنائزية، في الحملة
التي كان «برتران» يأمل ألا يسمع فيها «سوى الهيكل
العظمى للجندى الألماني المرتزق» (٢٧٤)، وثمة موثرات
تصويرية ساخرة ماكرة في استدعاء الصبي «البكاء» في
«أصابع اليد الخمسة» (٢٧٥)، و«بقريحة تنتمي تماماً إلى
رابليه» في استدعاء الحاخامات اليهود الذين
«يدندنون، ويخنخنون، ويصقون، أو يتمخطون» في
«الحية المدبية» (٢٧٦).

والواقع أن في استخدام «برتران» للقيمة التعبيرية
للأصوات، تبهرنا - بشكل خاص - الطريقة الواعية التي
يستخدمها بها. وقبله، حدد «ديدرو» الإيقاع الشعري باعتباره
«توزيعاً معيناً للمقاطع اللفظية الطويلة والقصيرة، الجامدة
والرخيمة، المكتومة والعالية... المماثلة للأفكار التي تتوفر
عليها، والتي تشغلنا بشدة، والأحاسيس التي نشعر بها والتي
نريد إثارتها، والظواهر التي نبسح عن فهم
أعراضها...» (٢٧٧). لكن هذا التناسب بين الأصوات
والأفكار أو الشاعر - بالنسبة إلى ديدرو - تلقائي تماماً، إنه

وأنا الحاج لوتاس

مشبع بالأمل والكآبة.

أصلي بورع متواضع،

وكنت أنتهد على انفراد: هل،

هل هو أنتم أخيراً، أيها الرب المخلص؟

مقطع لا هو بالبطيء ولا المتجانس، بل العكس تماماً!
ويتضمن «على انفراد: هل» المزعجة حقاً. فالنثر (نثر «برتران»
على الأقل) يتأكد - إذن - بصورة أكثر سلاسة، وأكثر غنى
من الشعر ذي الشكل الثابت .

وعلينا أن نلاحظ - مع ذلك - أن «برتران»، في أغلب
الأحيان، يتجنب «الطلاوة» (التي كثيراً ما سعوا إليها في نثر
القرن الثامن عشر الشعري) - أحياناً - بتمزيق الجملة
بالشرطات:

وأيضاً ، - فلو لم يكن منتصف الليل، -
تلك الساعة التي شعارها التنانين
والشياطين ! - والعفريت الذي يسكر من
زيت مصباحي! (٢٦٥)

وأحياناً بفرض قطع «جامد» بعد «الصامتة»: (٢٦٦)

كل منهم كانت له كملعة // عظمة / من
مقدمة ذراع ميت (٢٦٧).

إنه يبحث - فيما يبدو - عن النهايات الحادة للمقاطع (٢٦٨)،
وعن «وقفات» العبارات الموجزة، على عكس الإيقاع
الخطابي الذي يأخذ في التضخم:

... خادمة دار الضيافة / التي تعلق على
النافذة / طائر تدرج ميت (٢٦٩).

أى طريق أنجز منذ النثر «الموزون»، وفترات «قصائد» النثر
الجميلة في القرن الثامن عشر، وأيضاً في القرن التاسع عشر،
مع «مارشيني»! إنها جملة «برتران» المتوترة والسريعة، التي
انتهت إليها كل المحاولات بدءاً من «أوسيان» إلى «جوزيلا».
ولا ينطبق ذلك على الإيقاع فحسب، فبعد عديد من كتاب
النثر الشعري، الذين يسكبون بغزارة - في الأذن - طوفاناً من

كم هي هادئة ومهيبة القلعة البيضاء ، على الـ «أودير» ، بينما كل فوهات المدافع تعوى ضد المدينة والمعسكر ، ومدافع الحنشية ترمى - وهي تصفر - بالسنتها على المياه ذات اللون النحاسي .

يحذف «برتران» كافة التفاصيل الخاصة بالوصف العادي، والصفات غير المفيدة (سحابات «خفيفة»، فوهات «عميقة»)، والمفردات الشعرية التقليدية «أمواج»، ويضيف بعض علامات الألوان (بيضاء، اللون النحاسي)، ويبحث - بشكل خاص، عبر بضع كلمات منتقاة بدقة - عن مؤثر التناقض: «هادئ»، ومهيب «تشكل تناقضاً مدهشاً مع «تعوى» و «ترمى» وهي تصفر» (٢٨٢). وبعد تحويلها، وإعادة بنائها، تصبح الجملة موحية وملونة.

الملاحظة الثانية: هنا، نرى كل ما اكتسبته الصياغة الثانية، بعد تخفيفها من التفاصيل المملة، الملخصة في صورتين مدهشتين ومتعارضتين. والواقع أن دراسة النسخ المختلفة، عند الحصول عليها، تكشف أن الثانية - دائماً - أكثر إيجازاً وأسرع من الأولى: فبرتران (مثل رامبو ومالارمييه فيما بعد)، يذهب دائماً في اتجاه الحذف والكثافة. وهو أمر حقيقي منذ «نشره» الأول الذي كتبه عام ١٨٢٦ (٢٨٣)، والذي ينحوي به نحو شكل ثان، بالحذف بالريشة، وثالث، بالحذف بالقلم الأزرق. وسيكون ذلك هو واقع جميع المقطوعات التي سيصححها فيما بعد؛ وهذا الإيجاز، وهذه المراجعة، سيكسبان الأسلوب عنفواناً وقوة إيحائية تعوضه - ربما - ما فقده من طاقة موسيقية. ولابد - من وجهة النظر هذه - من مقارنة مقطوعة «الغسلات» الرشيق، والموسيقية ولاشك (٢٨٤)، المتكلفة قليلاً - رغم ذلك - بالرائعة الأدبية التي تستحضر الريف وعالم الجن الساخر، وهي «جان دي تي»: فهي هي كيفية وصف حوري الماء في المقطوعة الأولى:

إنه ، على ما تقول الغسلات والفتيات، هو الحوري من آرمانسو ، الذي تستهويه سرقة خواتمنا، عندما تداعب الأمواج أذرعتنا ، والذي يرقص ويغنى في الليل

فن «مستلهم من ذوق طبيعي، من حركية الروح، والحساسية». و «برتران» - نفسه - بعيد عن التأليف المستند إلى الإلهام، والمستسلم لنوع من الغنائية الفياضة، فنحن نشعر دائماً - خلال قراءته - بسيطرة فنان يراقب ويوجه، بشكل شديد الوعي، كل موثراته. ودراسة تصحيحاته العديدة تكفي - فضلاً عن ذلك - لإثبات مدى العناية التي يوليها لصياغة الشكل: كاتب بعيد عن الارتجال، فنان متشدد، مدقق، ومثابر.

ويؤكد لنا ذلك شقيقه وصديقه «بيتي»: كانت منضدته «منثورة بالمسودات، المشطوبة والممزقة» (٢٧٨)، لقصائد كان ينقحها «ويصقلها باستمرار» (٢٧٩). وسبق أن تحدثت عن نصوصه المتنوعة في حديثي عن نسختي «ضوء القمر»؛ وفي مخطوط عام ١٨٣٦، الذي نشره «ب. جيجان»، ثمة عدة تصحيحات أيضاً. والواقع أن النتائج التي تقودنا إليها دراسة هذه النصوص المختلفة والتصحيحات هي دائماً النتائج نفسها، وهي من نوعين:

أولاً، يصحح «برتران» نفسه بذوق دقيق وسليم، مبتعداً - أكثر فأكثر - عن التشديق بالكلام «الشعري»، ليضع - بدلاً مما هو عادي أو تقليدي - صياغات إيحائية أو تصويرية، باحثاً عن الطابع، أكثر من بحثه عن موسيقى العبارات، ولن نذكر سوى مثال واحد، وهو ما كان - عام ١٨٢٨ - المقطع الأول من «قلعة مولجاست» (٢٨٠):

يتخذ نهر «أودير» - أمام «مولجاست» - مجرى هادئاً، إلى حد الاعتقاد أنه قد توقف للحظة. وفي منتصف الـ «أودير»، وأمام أسوار المدينة، تنتصب القلعة، محاطة بحظائر متينة من قصب، وصفين من الأوتاد الخارجة من الماء. والعسكر المجندون يحتلون الأبراج الدائرية والمربعة، ودخان المدفع يخرج في سحابات خفيفة من الفوهات العميقة، ومدافع الحنشية ترمى - وهي تصفر - بالسنتها على الأمواج الهادرة.

وها هو ما أصبح عليه في (جاسبار): (٢٨١)

على زبد الشلال ، والذي يقطف - وهو الخبيث المغرور - الفاكهة الناضجة ويلقى بها في المياه .

هذه الجملة الطويلة المتوازنة في انسجام، وذات الجمال المسطح إلى حد ما («تداعب الأمواج أذرعنا»، على ما تقول الغسالات «بشعرية») لن يتبقى شيء منها في «جان دي تى»: فلن يقال لنا إن «حورى البحر» «تستهويه سرقة الخواتم»، فهناك مشهد، خاطف وتصويري، يوحى بذلك، مشهد يتحول فيه «أريل» الرشيق - خلال رقصه «على زبد الشلال» - إلى «تى» الخبيث، فيطارده الغسالات بأفعاله الماكرة:

«خاتمي، خاتمي!» - وأرعبت صرخة الغسالة فأراً يغزل خيوطه في أجمة الصفصاف .

حيلة أخرى لجان دي تى ، حورى البحر اللئيم والخبيث ، الذي يجرى ، يشكو ويضحك تحت الضربات العنيفة للمقرعة !

كما لو أنه لا يكفيه أن يقطف، في أجمة النهر الكثيفة، الزعرور الطازج الذي يغرقه في التيار.

لا يكمن الاختلاف في المفهوم وحده (مقطوعة شعبية ساخرة عن عالم الجن، ونكهة ريفية)، لكن في العرض أيضاً: ثلاثة مقاطع قصيرة، ديناميكية، وتؤدي تفاصيلها وإيقاعها^(٢٨٥) بحورى البحر إلى أن ينبثق رشيقاً راقصاً.

وهو ما حدث نفسه بالنسبة إلى المشهد الذي وصف فيه بإسهاب الغسالات، ليتم إيجازه - في بضعة خطوط ملموسة، عند نهاية «جان دي تى»: هذا «الخاتمة المدهشة»، التي كان يمكن أن يوقع عليها «شوب» أو «لويس»، على ما يقول «ر. شواب»^(٢٨٦):

والغسالات ، المشمرات مثل عاملات يضربن الغسيل ، يعبرن المخاضة المنثورة بالحصى ، والعشب، و

ولا شك أننا نلمس - هنا - ما هو أكثر خصوصية، وأكثر ضرورة من الناحية العضوية، في إبداع «برتران»: ففي فترة ارتكز الأساسى في الفن على التطوير، وحيث ستدفع

الغنائية الرومانتيكية بالإطناح إلى حدود قرية من المغالة (فتستخرج - مثل «هوجو» - مؤثرات خطابية من المقطع الكبير، يحفزها إلهام رحيب، أو سرد بلا تحفظ^(٢٨٧)، أو أن تترك - مثل «لامارتين» - فيضان الغنائية الشعرية يتدفق بلا ضوابط)، فإن «برتران» لم يكن ليستطيع أن يكتب بطريقة أخرى إلا بأن يحدد نفسه، ويختصرها، ويكتفها باستمرار؛ ويبدو كأنه يفرض على نفسه - دائماً - هذه القاعدة الإجبارية لفنه: السيطرة على الحد الأقصى من الطاقات الإيحائية، في أقل قدر ممكن من الكلمات - مشهد بكامله في ثلاثة أسطر، لوحة بكاملها عن الحرب (في قلعة ولجاست) في مقطع موجز^(٢٨٨). والحقيقة الجديدة التي يضيفها - بذلك - إلى الفن هي إمكان تحقيق مزيد من الإيحاء بعدم التعبير عن كل شيء: لقد تقدم «برتران» كثيراً على عصره، وهو - بذلك - يستشف (ألهذا وضعه «مالارميه» في مكانة رفيعة، إلى هذا الحد؟) جماليات الإيحاء.

ولاشك أنه لم يصنع هذه الجماليات في أى مكان: لكنها توجه - رغم هذا - مظهرين أساسيين في تقنيته، ولا يمكن إلا أن تؤكدهما قبل ختام الحديث: أولاً، الاقتصاد في الأدوات، والقيمة القصوى الممنوحة لكل تفصييلة، في فن يتعلق بأن نقول الأكثر بالأقل. وبالنسبة إلى برتران - كما بالنسبة إلى مالارميه فيما بعد - فلكل كلمة حساب، أولاً لقدرتها الإيحائية الخاصة بها (معنى وإصانة)، ولموقعها بعد ذلك في الجملة، وللدور الذي تلعبه في علاقتها بالكلمات الأخرى. ويمكننا أن نتبين - على سبيل المثال - مدى العناية التي يختار بها «برتران» النعت ويمرزه، عندما يحدثنا عن قصر حورى البحر، «مبنى سيال في أعماق المياه»^(٢٨٩)، وعن الحشد الذي «يتجمع بلا حصر»^(٢٩٠) في الغابة لحفل السبت، أو عن الممر الضيق الذي «كان يتلوى مضيئاً في الجبل»^(٢٩١). وأيضاً، فبفضل التوزيع البارع للكلمات في الجملة، فإن إيقاعها يكفي - لا أقول ليقلد - بل لأن يوحى بمفاجأة فانتازية، وبالغيباب الخفى لحورى البحر: «ذرفت بضع دمعات / وأطلقت قهقهة ضاحكة، / وتلاشت في دفقات مطر / انسابت / بينساء / على طول زجاجى الأزرق»^(٢٩٢). في هذا الأسلوب المركز، لا شيء مستروك

... لاحظ، فى الأفق ، قرية أحرقها
المحاربون، كانت تتوهج مثل شهاب
السما الذى لازوردية .

بهذه التهوية للنص، وبهذه الفراغات التى توفرت - الآن -
بين المقاطع أو فى نهاياتها، قدم «برتران» مآثرة إلى الأدب،
حسب تعبير «ر. شواب» (الذى أوضح جيداً أهمية هذا
الإرث)، «فى نفس جديد» (٢٩٩).

خاتمة: حدود برتران وقيمته
بعده: تأسس النوع

بشكل خاص، هنا، ربما يبدو هذا الشاعر المجهول، هذا
القريب الفقير للرومانتيكية، رائداً لنوع معين من الشعر
الحديث: أقصد فن المقطع هذا، وتقنية القطع، وهذه القيمة
الإيحائية الممنوحة للصمت. ونجد هذا المفهوم الشعرى لدى
شعراء جد مختلفين عنه، مثلما - على سبيل المثال - لدى
«لوتريامون» و«مالارميه» (الذى سيمنع - أكثر فأكثر فى
شعره - دوراً أساسياً إلى «البياض» و«الصمت»)، وشعراء أكثر
قرباً منه، «بول دروو» و«جيد» صاحب «قوت الأرض».
وهكذا، نحن مسوقون إلى التفكير فى أن هناك اتجاهًا عامًا
فى النشر، يختلف شكله - فى سعيه إلى أن يصبح -
«قصيدة» - عن كل ما سبق من أشكال الاستدلال المترابطة
والمتتالية، وعن السرد، وعن كل ما ينتج من عملية التطور؛
اتجاه منهم فى النشر المؤلف من مقاطع، الناتج من ترجمات
المقاطع الشعرية (أناشيد غنائية أو أغنيات)، وذلك فى عصر
بدأ فيه الميل إلى المقطوعات القصيرة فى التغلب على
مقطوعات التصوير الجدارى الملحمى الكبرى. ولا يمكن
فصل جماليات الإحياء هذه - فى جوهرها - عن جماليات
قصيدة النثر ذاتها، مثلما سنهاها وهى تتصاعد - شيئاً فشيئاً -
من الأعمال: علينا - إذن - أن نكون ممتنين لـ «برتران»،
لأنه أول من اعتبر - بهذا الوضوح - قصائده «لوحات
مضحكة» قصائد حقيقية (٢٠٠). ويكمن دوره الخاص فى
أنه منح نوعاً لم يكن قد استقل بعد عن النشر الشعرى الحكم
الذاتى، وأنه ميز - بلا لبس - نوع «قصيدة النثر» عن الأنواع
«الشعرية» المتاخمة (ملحمة نثرية، قصص، تأملات أخلاقية

للصدفة، وكل التفاصيل لابد من حسابها. وفى ذلك،
ينتمى «برتران» إلى النثرين مثل «مريميه» (٢٩٣)، بأكثر من
انتمائه إلى كبار ناظمى الشعر الرومانتيكيين. من الطريف أن
نسجل أن النشر - لأن تحديداً، ليس «موزوناً»، ولا ينطوى
على حدود صارمة - فهو يعانى من ضرورة الإيجاز والاقتصاد
فى الأدوات.

يكمن الأثر الثانى - وربما الأهم - لجماليات الإحياء
هذه، فى أنها تقود الكاتب، طبقاً لتقنية هى أيضاً «ملارميه»
تماماً (نسبة إلى «مالارميه») - إلى مضاعفة «البياض»،
والفراغات بين المقاطع. فـ «برتران» يلتقط ما يمكن
استغلاله من وسائل هذا الإرجاء الذى يترك للخيال متعة
إعادة تكوين مالم يتم قوله - «صمت غنى»، مثلما سيقول
«مالارميه» عن الشعر الحر (٢٩٤)، الذى يوسع بلا حدود من
أفق حلم اليقظة. فهو يلغى الأوصاف، والانتقالات التى لا
نفع فيها، ويقدم - بشكل منفصل - المظاهر المختلفة
للمشهد (٢٩٥)، والمراحل المختلفة لفعل معين: لا يهرب بل
- على النقيض - يبحث عن أثر القطيعة بين رؤيا ليلية
مرعبة، والاستدعاء الحيوى الذى يليه، بعد صمت مفعم
بالإحياء:

هذا الضوء المرعب كان يلون أسوار الكنيسة
القوطية بشعلات المطهر والجحيم الحمراء،
ويمد على البيوت المجاورة ظل التمثال الهائل
للقدّيس جان.

صدأت دوارات الهواء، وأذاب القمر السحب
الرمادية اللؤلؤية، ولم يعد المطر يسقط إلا
قطرة قطرة من أطراف السقف، ورمت الريح
- وهى تفتح نافذتى التى لم تغلق جيداً -
بزهور ياسمينى الذى هزه الإعصار، على
وسادتى (٢٩٦).

الإحياء نفسه فى هذه «النهايات» التى لا تكتفى بـ
«إغلاق» النص، بل تنطوى - فضلاً عن ذلك - على دعوات
جديدة للخيال، ومنظورات توسع من اللوحة: هكذا بالنسبة
إلى المقطع الأخير من «جان دى تى»، الذى سبق ذكره من
قبل (٢٩٧)، وبالنسبة إلى الرؤيا التى تظهر فى نهاية
«الماسونى» (٢٩٨):

أو غنائية). فبرتران «يصفى» - إن صح التعبير - قصيدة النثر من العناصر النثرية التي كان يغالى فيها إلى ذلك الحين: وربما لم يكن ذلك فيما يضيفه، بقدر ما كان فيما يحذفه، وهو ما أدى بها إلى الوجود نوعاً أدبياً.

وعلى أن نضمن التفكير فى ذلك عندما نحاول لوم مؤلف (جاسبار) على أوجه قصوره، وقصر النفس، وقلة الكثافة الإنسانية فى لوحاته، أو المبالغة فى البحث الشكلى التى تضى على عبارته - أحياناً - طابعاً ثقيلاً من العمدية و «القصدية» المفرطة؛ وهو ما يقوده إلى الارتباط، فى أغلب الأحيان، بمؤثرات تصويرية صرفة (ولكن، هل يمكن لوم «كالوت» على أنه ليس «رمبرانت»؟). وأخطر اتهام يمكن توجيهه إلى «برتران» هو أنه فرض على قصائده - بشكل منتظم - إطاراً ضيقاً ومتماثلاً دائماً؛ فاخترزل - بذلك - نشيده الغنائى النثرى إلى نمط ذى شكل ثابت، مثل «السوناتا» أو «الرونديو». فلماذا هذا الشكل «المسبق»؟ لماذا تكون ستة مقاطع لا اثنين، أو ثمانية، حسب الضرورات الداخلية للموضوع الشعرى؟ ولماذا المقاطع، على نحو إلزامى؟ ونستطيع أن نقدر - بشكل أفضل - مثالب قالب كهذا، عندما نتحقق من مدى سهولة اختلاف سلسلة متماثلة من «قصائد النثر» باستخدامه: والمقلدون بلا موهبة، من بين البرناسيين بشكل خاص - لن يمتنعوا عن استخدامه. ويدفع هذا النسق - على أية حال - إلى سوء استخدام الأساليب الشكلية، والتماثلات، والتكرارات (رأينا - فيما سبق - المقاطع وهى تنتظم، فى شكل شبه آلى، بين الاستهلال والخاتمة)؛ ونرى كيف يتخلق - منذ ذلك الحين - علم بلاغة كامل لقصيدة النثر. هل استحق الأمر - حسبما سيقال - الرغبة فى تحرير الشكل وتحطيم الأطر الموجودة، كى نحل محلها أطراً أخرى أكثر صرامة؟

وانه لحقيقى - تماماً - أننا نستطيع أن نتخيل - بالنسبة إلى قصيدة النثر - بنية أكثر عضوية، وشكلاً أكثر حرية من النشيد الغنائى ذى المقاطع الستة. ولكن علينا ألا ننسى أنه كان ضرورياً، من أجل البدء، أن نرى بوضوح ضرورة وجود بنية وشكل ما. وربما كان ثمة احتياج - بالضبط - لفنان محدود، مثل «برتران»، من أجل تعيين حدود النوع. ولا شك

أن هذا النمط من الشعر «الفنى» بمقاطعه، وأساليبه التى يمكن حصرها بسهولة، هو الذى سرعان ما سيكون له تأثير فن شكلى خالص، وسيصاب مبكراً بالتصلب، إلى حد أن يهجره شعراء العهد التالى، بحثاً - على النقيض - عن المجهول واللامتناهى، ليخلق كل منهم شكله ولغته الشخصيين. ولا يقل عن ذلك حقيقة أنه إذا كان شاعر (جاسبار الليلى) - المنحرف المزاج، بلا أصدقاء، وبلا مجد - قد أبدع أيضاً، بشكل مؤكد شأن زعماء المدارس الصاخبين - نمطاً جديداً فى التعبير الشعرى، فذلك لأنه أجهد نفسه لمنح «خيالاته» وحدة وصرامة وكثافة القصيدة.

٣ - من الرومانتيكية إلى بودلير

يمكننا أن نتساءل لماذا ظلت طرق قصيدة النثر - التى رأينا كيف سار فيها عديد من الكتاب فى بداية القرن، بحثاً عن شكل جديد - شبه مهجورة، ولم يرتد لها إلا أفراد منعزلون، مستقلون، يرسمون لأنفسهم - على أية حال - مسارات شخصية، بدلاً من أن تصبح، بعد عام ١٨٤٢، دروباً أدبية جيدة التحديد ومطروقة تماماً؛ يرجع ذلك إلى سببين على الأقل: أولاً، أن «برتران» قد أوضح - جيداً - مسارات وقوانين النمط الجديد - لكن من يعرف «برتران»؟ ولنتذكر أن من بين نسخ الطبعة الأولى المائتين، هناك عشرون نسخة فقط، كما يقول الناشر، «أهديت وهى أكثر مما تم بيعه»؛ وتأثير «بودلير» هو الذى سيدفع بأسلبنو (الناشر) إلى إصدار طبعة جديدة للديوان عام ١٨٦٨. فتمودج «برتران» وتقنيته يظلان حبراً على ورق بالنسبة إلى معاصريه.

ولكن، إذا ما كان البحث عن طرق جديدة فى مجال قصيدة النثر متناقضاً، فذلك - بشكل خاص - لأن الثورة الرومانتيكية، وهى تروض الشعر المنظوم، وتقربه من النثر، قد جعلت مثل هذا البحث أقل إلحاحاً بكثير. كانوا يريدون الهروب من طغيان القواعد الصارمة والقوالب المتحجرة، واللغة الشعرية التقليدية، كل هذا تحقق فى إطار الشعر المنظوم نفسه؛ فما فائدة البحث، من الآن فصاعداً، فى مجال النثر؟ فلنعد قراءة «إجابة على قرار اتهام» (٣٠١): «ففيكتور هوجو» الذى يتباهى بأنه نفخ «رياحاً ثورية» فى الشعر الكلاسيكى، وفى «كتائب الرباعيات السكندرية» (بمعنى أنه

قصيدة النثر: فإذا ما كانت تواصل طريقها فذلك إنما يتم - إذا جاز القول - خلف القناع.

وسنرصد بضع محاولات منعزلة - فحسب - في قصيدة النثر، حتى حوالي عام ١٨٦٠، محاولات تحققت في فترات شديدة الاختلاف، وتمثل الجهود الفردية لبعض الكتاب في استخدام النثر لتحقيق أهدافهم الخاصة، شعرية كانت أو حتى غير شعرية (أفكر في «لامنيه»)، أكثر من تفكيرهم في انتصار نوع معين تبنته وتمثلته إحدى الجماعات (على نحو ما سيكون عليه الحال بالنسبة إلى قصيدة النثر الرمزية)، إن قصيدة النثر صيغة فردية بحكم تعريفها. وتنوع الأهداف والمدارك مدهش على نحو خاص، عندما نلاحظ - على نحو ما سأفعل حالاً - أن كتاباً من قبيل «لامنيه» و «موريس دي جيران» وبضعة آخرين (مثل «لوفيفر» - «دوميه» أو «باربي دورفيي») يؤلفون أعمالاً متدنية، لكنهم يتوفرون على شخصيات متفردة.

لامنيه والأسلوب التوراتي

في المجلد الثاني عشر من (تاريخ اللغة الفرنسية)، يصنف شارل برونو «لامنيه»، لا ضمن شعراء النثر، ولكن ضمن النثرين. وتمثل «أحاديث مؤمن» (٣٠٥) - في الواقع - نوعاً مستقلاً إلى حد ما: فيتأصلها في الأحداث المعاصرة، ولأنها موجهة للإفحام والإقناع، فهي - لذلك - نثر؛ وبشكلها التوراتي، وتقسيمها إلى «آيات»، وبمظهرها المجازي والنبوي، فهي قصائد. ولكن الإتقان الأدبي، وأيضاً فضيلة الغنائية الحارة، غالباً ما يؤديان إلى سيطرة القصيدة. فما هو - على سبيل المثال - حديث «المنفى» الشهير (الواحد والأربعون) - رغم خاتمته الدينية (٣٠٦) - إن لم يكن قصيدة يستعيد فيها «لامنيه» الموضوع - وأحياناً الصور (٣٠٧) - التي منحها «دي بللي» و «لامارتين» و «شاتوبريان» - من قبل - وجوداً أدبياً؟ إن شكل هذه القصيدة المتقنة يمثل تجميعات ثلاثية للآيات (٣٠٨) ولازمة قصيرة، مدهشة، تعود في نهاية كل من هذه الآيات «المنفى» وحيد في كل مكان؛ وكى «يقفل النص»، يستعيد الآية الأولى قبل نقطة النهاية:

ومضى هنا على الأرض . فلعل الله أن
يهدى المنفى المسكين .

روض الشعر المنظوم، وخلصه من الوقفة الوسطى، ومن الرباعية)، بما لا يقل عن «وضع قبعة حمراء على القاموس القديم»، يلخص هذه الـ «ثلاثة وتسمين» (أي ثورته) الشعرية في خلاصته:

لقد رميت بيت الشعر النبيل إلى كلاب
النثر السوداء .

فما فائدة البحث في وضع آخر؛ بالتحديد - لأن الشعر المنظوم الأكثر سلاسة وحرية قد تعرض - بشدة - إلى مفعول النثر، ولأن النثر - بوصفه أداة شعرية - لم يعد ضرورياً. ويستطيع الرومانتيكيون أن يتقبلوا - تماماً، من حيث المبدأ - حرية الشكل الشعري الكاملة، وأن يروا الشعر في الدراما، وفي الرواية (يتحدث «هوجو» عن قصيدة «هان الأيسلندي»): فهم يجهلون تماماً «قصيدة النثر». ولا شك أننا نستطيع أن نكتشف - حقاً - قصائد نثر لا إرادية، في مسودات «يوميات شاعر» لـ «فيني» (ونعرف المشروع المسمى «الفرجار»، ويمكن لنا الاعتقاد بأن قوته الإيحائية ما كان لها أن تتوهج فيما لو كان «فيني» قد صاغه نظماً؛ وفي «أشياء مرئية» ليفيكتور هوجو، يظل أنهم يحلمون - أبداً - بأن يروا، في هذه المقطوعات، أشكالاً أدبية حقاً، أي قصائد. وعندما يثور «موسيه» ضد الذين يريدون أن يصنعوا «شعراً» من النثر (٣٠٢)، وعندما يصب «هوجو» لعنته على «النثر الشعري» لمارشينجي (٣٠٣)، نشعر تماماً أنه لا الأول ولا الثاني قد خطر حتى بباله أن ثمة نمطاً أدبياً جديداً سيكون «قصيدة النثر».

ولا شك أن المجلات، والدفاتر التذكارية، قد واصلت فتح أعمدتها للترجمات، والترجمات المستعارة، والتقليدات، وكذلك مقطوعات النثر المتقنة، والوصف والانطباعات. وقد ندر أن نجد فيها قصائد نثر أصيلة؛ وعندما يحدث أن نقابل قصائد نثر كهذه، مكونة من مقاطع، على طريقة «برتران» مع تأثير التكرارات أو اللوازم، مثل «منتصف الليل» لشينيه، و «المنفى» للامارتين، و «الكوخ القش» لبرتران نفسه، فإننا نفاجأ بتصنيف الأولى - في «كورون ليشيرير» عام ١٨٣٧ - ضمن الـ «محاولات»، والأخريتين ضمن الـ «الانطباعات» (٣٠٤). ولا مجال للحديث عن

كل هذه الأساليب مألوفة في التوراة، وفي المزامير بشكل خاص، وهي - أيضاً - مألوفة لكتّاب «الأناشيد الغنائية»، والأغاني النثرية والشعرية؛ وقد التقينا بها - بشكل خاص - في أناشيد «أثالا» الهندية، وثمة أساليب أخرى، مثل تقسيم النص إلى «آيات» باللغة القصر، وتكرار الكلمات، والطريقة التي يتم بها دوران الفكرة على كلمة معينة (٣٠٩)، والاستخدام إلى حد الإسراف لحرف العطف «et» في بداية الجملة، والتوازي (٣١٠)، بما يجعل من أسلوب «لامنيه» معارضة حقيقية للتوراة: «ظاهرة فريدة في التاريخ الأدبي لمعارضة من عبقرى»، كما يقول «رينان» (٣١١).

فهل «لامنيه» مبدع لقصيدة النثر «التوراتية»؟ من بين «رؤى» كثيرة، أصبحت في القرن التاسع عشر نوعاً أدبياً حقيقياً (٣١٢)، علينا أن نمنح مكانة خاصة إلى «رؤيا» «هيبال دي بالانش» (١٨٣١)، المكونة من «آيات» مربوطة بحرف «و»، ولا تفتقر نبرتها التوراتية والنبؤية إلى العظمة؛ لكن هذه «الرؤيا» التي تفتش جدارية كبيرة عن الإنسانية، منذ الحقبة التي «لم يكن الزمن فيها منفصلاً عن الأبدية» (٣١٣)، إلى تمجيد الإنسانى «حتى أبعد نقطة في المستقبل» (٣١٤) - ندركها باعتبارها كلاً رحباً، نوعاً من ملحمة ذات تسعة أجزاء، وكل جزء ينقسم إلى مقاطع غنائية، ومقاطع مضادة، و «إيبود»، لا إلى أسفار، كما في نص التوراة أو لدى «لامنيه». علينا - بالأحرى - أن نقارن بين (أحاديث مؤمن) و «مزامير» سيلفان مارشال - الذي سبق وتحدث عنه (٣١٥) - وفصول «إنسان الرغبة» لسان مارتان (١٧٩٠) - لكن الشعر، إذ يوجد لا يوجد إلا لخدمة النزعة التعليمية الأخلاقية، وخاصة في الحكم التي تقلد العذوبة والرقّة الإنجيليتين: ويظل الأسلوب هو نفس ما ظهر عام ١٨٣٣. ورغم أن لامنيه - على نحو ما يلاحظ «ي. لوهير» - كان قد بدأ، لتسوء، في كتابه (أحاديث مؤمن) (٣١٦)، فإننا لا نستطيع التشكيك أبداً في أنه قد تلقى من كتاب «ميكيفيتش» الدفعة الحاسمة: لقد وجد فيه نموذجاً، لا في الأسلوب التوراتي والحكم المقلدة للإنجيل فحسب، ولكن أيضاً في الحركة الفعالة، وفي البلاغة الحارة. كان «لامنيه» يضع «ميكيفيتش» - كما يقول لنا «موريس دي جيران» - «إلى جانب بايرون في رفعة العبقرية» (٣١٧).

وكتاب «لامنيه» - هو أيضاً - نبوءة، ومقالة نقدية، ونداء إلى الشعب في آن. وفي ذلك، يكمن سبب عدم نجاحه - بلا شك - في حكمه التي تقلد العذوبة والرقّة الإنجيليتين: ويظل الأسلوب جافاً، جامداً، مبتوراً، والأوصاف مقتضبة وضيقة، والفقرات القصيرة تضم - بسهولة - هذه العبارات التي لا غزارة فيها. غير أنه ثمة - من ناحية أخرى - رؤى كابوسية، ومشاهد جنائزية، يغذيها - فيما يبدو - أكثر الخيالات الرومانتيكية كآبة (٣١٨). (ربما فاقم الديكور البريتوني الوحش، لمنطقة «شيناي» من ميل «لامنيه» المرضى نحو المشاهد المريرة أو التراجيدية) (٣١٩)، إن سفر رؤيا «لامنيه» يتحول - هنا - إلى «رواية سوداء».

والخلاصة أن أفضل فقرات الكتاب، وأكثرها أصالة، هي نصوص الغضب والقتال: صياغات مؤثرة، وتعبيرات لاذعة الأسلوب، ومقاطع غنائية حارة ومتقدمة، جدل كامل ملتهب لنبي ومحرض:

رأيت في المهد طفلاً يصرخ ولعابه يسيل ،
حوله كان العجائز يقولون له : سيدي ،
وهم يعبدونه ، راكعين . فأدركت كل شقاء
الإنسان (٣٢٠).

كونوا رجالاً : فلا أحد من القوة بحيث
يربطكم بالثيّر رغماً عنكم ، لكنكم
تستطيعون أن تفلتوا رؤوسكم من العقدة
إذا ما أردتم (٣٢١).

وشعر (أحاديث مؤمن) الحقيقي شعر تمرد، لم ننخدع
الكنيسة فيه، فحرمت الكتاب. «سحر ملتهب صاف»، على
ما يصفه «سنت - بوف»، فيما يبدي تحفظات حذرة على
القيمة الأدبية الخالصة للكتاب (٣٢٢).

ولاشك أن كثيراً من الشعر الحقيقي، والشعور العميق
بالطبيعة، متحقق في (صوت من السجن) الذي يفوق - فيما
يبدو لي - من الناحية الأدبية (أحاديث مؤمن): فثمة
استدعاء للأصوات والألوان والأشكال (٣٢٣)،
واستعارات إيحائية (٣٢٤)، لكن ثمة - على نحو خاص -
الإيقاعات الأقل تقطعاً، والعبارات المسهبة، المنسجمة،

الهادئة - التي تجعل النثر، هنا، موسيقياً أكثر من كونه خطابياً (٣٢٥)، فيبدو لنا - في آن - أقل كتيبةً وتشنجاً. وفي مقطوعات من قبيل «شعر داخلي» (السابعة) أو «الصيادون» (السادسة عشرة)، لم يعد سجين سانت - بلاجيني يفكر إلا في تذكر عجائب العالم الخارجى أو الداخلى.

وعلى النقيض، نشعر في (أحاديث مؤمن) بانفجار غضب كبح طويلاً، وصرخات روح تتحرر بعبارات متقطعة، ومتلاحقة. وما يكتبه «سانت - بوف» عن شاعري منطقة «لاشيناى» النثرين، «لامنيه» و«موريس دى جيران» قاس بالنسبة للأول، لكنه ليس خاطئاً:

في منزل الصمت والسكينة هذا، شاب غامض، خجول، اسمه لامنيه، شارد الذهن برؤاه الاجتماعية القيامية، لم يتميز أبداً عن الآخرين، الذين لم يفترض فيهم سوى ملكات عادية جداً، والذي - وقت أن كسان المعلم يطرق على سندانه هذه الصواعق التي يسمونها «أحاديث مؤمن» - كتب صفحات حميمة، أكثر طبيعية بكثير، وأكثر نضارة - ولنقطع بأنها أكثر جمالاً - ومكتوبة كي تؤثر أبداً في النفوس الماخونة بهذه الحياة الكونية التي تضوع وتتففس في قلب الغابات، وعلى حافة البحار (٣٢٦).

وفيما كان «لامنيه» يشرى قصيدة النثر بنبرة قيامية متشددة، كان «موريس دى جيران» يتهياً لجعلها تعبر المد والجزر الداخليين لروح تمتزج بحياة الطبيعة.

موريس دى جيران والأسطورة

كان «موريس دى جيران» عام ١٨٣٣ - يشارك في الدراسات، والتأملات، والحوارات، والاستغرافات التي جعلت من منزل لامنيه «روح قدس» حة يقية، وفي «لاشيناى»، بدأ في كتابة مذكراته بانتظام، «كراسة خضراء» لم يسود فيها، في «كايللا» سوى بضع صفحات. ملاحظات بسيطة في

البداية، ومحاولات موجزة عن المشاهد الطبيعية: نحن في الشتاء، وروح الشاب «تضيق مثل الطبيعة» (٣٢٧). ولكن مع قدوم الربيع، سنشهد روحه كلها تتفتح وتتسع: لابد من قراءة «الكراسة الخضراء» لنشعر إلى أى مدى يتميز «دى جيران» «بالتواصل مع روح الطبيعة» (٣٢٨)، وإلى أى حد يمتلكه الإحساس بأنه قطعة صغيرة من العالم الحى، ويقتفى الإيقاع الكونى إلى حد أن يتمنى «التوحد مع الربيع... وأن يشعر بنفسه وردة، وعشباً أخضر، وعصفوراً، ونشيداً، ونضارة، ومرونة، ولذة، وسكينة، في الوقت نفسه!» (٣٢٩).

وحركة الامتزاج بالطبيعة، التي تتضح اعتباراً من ربيع ١٨٣٣، تحدد لحظة أساسية في فكر - أو بالأحرى - في حياة «دى جيران» الداخلية: هذا الميل الكونى سيعارض - فى «الستور» - الشعور بالوجود الفردى، وسينسجم معه - على النقيض - فى «كاهنة باخوس». وسرى، منذ ذلك الحين، فى المذكرات، ظهور موضوعات سيستخدمها «موريس» فى قصائده فيما بعد: بل - الآن - فى شكل يتبى بأوزان نثر «دى جيران» الشعرى. من هذه الموضوعات - وأكثرها أهمية - موضوع الحياة: هذه الكلمة - التى ستكون كلمة الستور الجوهرية - ستتردد باستمرار فى «الكراسة الخضراء»، (٣٣٠) وتتيح لنا الشعور بمدى مشاركة «دى جيران» فى هذا الدوران الهائل للحياة، الذى يحدث فى قلب الطبيعة الرحب (٣٣١)، وإلى أى مدى أيضاً أصبحت روحه مرتعدة... وترتفع بعض نصوص المذكرات - الآن - بغنائيتها وصورها، كما يقول «برنارد داركور»، «إلى مرتبة القصائد» (٣٣٢).

وثمة موضوع آخر، ظهر بعد ذلك بقليل (٣٣٣)، يكشف لنا «دى جيران» وهو يعيش تجربة الازدواجية التى ستميز الستور، ذلك الكائن ذا الطبيعة المزدوجة، المتناوبة، حيث ينغمس فى أمواج الحياة الكونية، فى حالة نشوة حيوانية، فيرتد إلى الشعور بحياة منعزلة، يحس - من خلالها - أنه إنسان. لم يتم التعبير عن موضوع الازدواجية هذا، فى أى مكان آخر، بشكل أفضل مما فى تأملات العاشر من ديسمبر ١٨٣٤، حيث يكشف «دى جيران» كيف أن «نهر المباحج

يكتب «بيجوين»^(٣٤٢) - من بين الرومانتيكيين، الذي يملك الشعور بالحياة الكونية، وهو ما يقربه من الألمان»، وأحياناً إلى الاعتصام بشخصيته المميزة، والاستغراق في سيمفونية الكائنات، في بحث أليم عن إدراك لمعناها.

ولا شك أنه كان يمكن لموريس دي جيران استخلاص دراما أو رواية^(٣٤٣) من هذا الموضوع: لنذكر أن لدينا - هنا - سرداً يقودنا من الطفولة حتى شيخوخة «الستور» القصوى؛ والستور - مع ذلك - حالة محدودة كقصيدة نثر، بسبب طولها المادي^(٣٤٤)، وانتشار النص في الزمن - في آن - هو ما يقربها من الرواية. فالستور قصيدة بالفعل: لا بسبب لغتها الشعرية فحسب (التي سأعود إليها بعد قليل)، بل لإسلبة العناصر، وأيضاً لرفض القص والتعليق النفسي أو الفلسفي في آن، وأيضاً - بشكل خاص - بسبب وحدة البنية والطريقة التي يتجارب بها الملموس مع المجرد، والاستدعاء التشكيلي مع الموقف الأخلاقي. وبفضل اختيار «الستور» بطلاً، فإن الحركة المزدوجة، التي تحدث عنها - الاستسلام للحياة الكونية، والانطواء على الذات - تتوافق مع الإيقاع النفسي^(٣٤٥) للكائن الذي يصفه «أوفيد» بأنه «ذو وحدة شكلية».

وصورة كهذه - مثيرة للسخرية في المذكرات، لأنها تصور فكرة مجردة تماماً، لا يمكن تحقيقها في الخيال:

بينما يزحف نصفى على الأرض، فإن
الآخر، الذى لا يستطيع أى وسخ الوصول
إليه، عالياً وصافياً، يُكْدَس - قطرة قطرة -
هذا الشعر الذى سينبثق، إذا ما منحنى
الله الوقت. (١٣ أغسطس ١٨٣٢)

ستصبح شيئاً مرثياً وعضوياً، بعد ثلاثة أعوام! في مشهد «الستور» وهو يعوم:

نصفى يختفى في المياه، يتحرك ليطفو
فوقها، بينما النصف الآخر يرتفع هادئاً،
وكنتُ أحمل ذراعى الفارغتين فوق
الأمواج^(٣٤٦).

الخفية» و«أصداء أناشيد الطبيعة الحميمة» تضيء على المكان الشعور بالوجود الفردى، «مثلما في مسيرة ليلية، أتقدم فيها مع الشعور المنفرد بوجودى، بين الأشباح، التى لا حياة فيها، لجميع الأشياء»^(٣٣٤). وهى الألفاظ نفسها - تقريباً - التى سيرينا بها «الستور»، وقد «عاد إلى الوجود المتميز والكامل»^(٣٣٥).

فعناصر «الستور» الرئيسية موجودة - إذن - فى حياة «موريس دي جيران» الداخلية (وسنرى صحة ذلك أيضاً فى «كاهنة باخوس» فيما بعد): فلن تكون الأسطورة هنا محاكاةً باردةً للقدمات؛ بل إنعاشاً لميول عميقة، يمكن أن نطبق عليها ما يقوله «ش. بودان»:

... عندما يفرق المبدع فى أعماق اللاوعى
الحقيقى، فى الأسطورة الحية التى يحملها كل
منا داخله، عندئذ، تتواصل الأسطورة والفكرة
فيما بينهما، خلال المنطقة اللاواعية كلها:
الشجرة الكاملة للمرْكَب تتماوج من أعلى إلى
أسفل، ونسغ الأعماق يمنع حياته التجريد
نفسه. (٣٣٦).

ولا يهم كثيراً - بعد ذلك - أن يكون «دى جيران» قد «بلور» فكرة «الستور» بقراءة الكتاب القدامى،^(٣٣٧) أو قصيدة «رابيه» النثرية^(٣٣٨)، أو زار متحف العصور القديمة مع «تريوتيان». وبالنسبة إلى برنارد داركور، فربما كانت رواية «سانت - بوف» - (اللذة) - التى صدرت خلال صيف ١٨٣٤، هى التى أثارت صدمة البداية، وهو أمر حقيقى أن ثمة «تجاذبات خفية» بين «دى جيران» و «أمورى» (أو، إذا شئنا، «سانت - بوف»، مثلما سيقول ذلك «سانت - بوف» بنفسه)^(٣٣٩). وسنجد - الآن - فى (اللذة)، فيما يتعلق بـ «الحياة المزدوجة» لأمورى^(٣٤٠)، صورة «الستور»، الذى يقال إن «الطبيعتين مقترنتان فيه»^(٣٤١). ولكن دراما «الستور» الداخلية هى - قبل كل شئ - دراما «دى جيران» نفسه، المنقاد - فى حركتين مزدوجتين من المد والجزر - إلى الاستسلام، أحياناً، إلى الإيقاع الكونى («دى جيران» هو الوحيد تقريباً - على ما

ولا يتعلق الأمر هنا باستعارة بسيطة، حيث تطابق - مع كل تمثيل شكلي - «ترجمتها» التصويرية، ولنا بإزاء نظامين متوازيين، نظام خيال ملموس، ونظام الفكر المجرد. فالفكر الرمزي يطبق - مباشرة - محاولته الإبداعية لتوليد عالم مترابط ومعقد، ينتظم حول خرافة «الستور»: عالم كل جزء فيه ضرورة، خفى بفعل المنطق الداخلي للرمز. كل شيء هنا - في الوقت نفسه - مثقل بالمعنى، ولا يمكن ترجمته. وهو الشيء نفسه بالنسبة إلى العناصر - الماء، العشب الجبال - التي تمثل، في «الستور» شيئاً آخر لا مجرد ديكور بسيط: علينا - في ما يتعلق بجيران - القيام بدراسة كاملة عما يسميه «ج. باشلار»: «خيال المادة»^(٣٤٧). فالماء - ذلك العنصر الأساسي في رمزية «دي جيران»^(٣٤٨) - ليس مجرد صورة عادية هيرقليطية عن القدر: إنه - بشكل أعمق - رمز للتوكل على القوى العمياء للحياة (سيقول «مكاربه - الستور»، وهو يتذكر شبابه المستسلم لكل اندفاعات الطبيعة، أنه كان يعيش «على ما تتركه الأنهار»)^(٣٤٩)، فتصل إلى التوحد مع هذه الحياة الكونية، بأمواجها التي - بعد أن تحمّ الستور طوال النهار - تنفصل عنه في المساء، «قطرة قطرة»^(٣٥٠). عندئذ، يقول:

بعد أن أعيد إلى الوجود المميز والكامل، بدا لي أنني خرجت من الميلاد، وأنه من المياه العميقة، التي حملتني في ثديها، كانت تلك التي تركتني في التو أعلى الجبل، مثل دولفين منسى ألقته على الشاطئ أمواج «أمفيتريت»^(٣٥١).

ولارتباطه بمشاعر الحياة الفردية، سنرى موضوع «المرتفعات» وقد حل محل موضوع الماء^(٣٥٢): فما كاريه يتأمل - منعزلاً على الجبل، «القمم العارية والظاهرة»^(٣٥٣)، أو يستمع إلى «شIRON». وهو يربط تأملات مرتفعات «أوتا» بتأملات ميثافيزيقية حول تلك الكائنات المزدوجة والممزقة، أنصاف الآلهة، الستورات والبشر^(٣٥٤).

بذلك، ترتبط مظاهر المشهد الأساسي - وبشكل حميم - بالدراما الروحية: إن فكر «دي جيران» الشعري لا يفصل المحسوس عن المفهوم، كشكل مزدوج لحقيقة واحدة. ألا

يتحدث في «الكراسة الخضراء» عن ذلك «الجهاز العائم من الرموز، الذي نسميه الكون»؟^(٣٥٥) ونظراً لطريقته في منح الأسطورة حياة عضوية خاصة بها، وتغذيتها - في الوقت نفسه - بتجربته الداخلية، يحتل «موريس دي جيران» موقعه بين كبار الشعراء.

وبعد موت «ماري دي لا مورفونية»، ستصبح نزعة «دي جيران» الإحيائية - حسب تعبير «م. ديكاهور» - «طبيعية صوفية»^(٣٥٦). ويمكننا أن نرى في «التأملات» الشعرية الفاتنة التي كتبها عن موت ماري - الطبيعة وهي محملة بالمعنى الرمزي، والمادة وهي تمتلئ بالصوفية^(٣٥٧). وسوف يشكل الاستسلام لقوى الطبيعة، والتهليل الصوفي أمام الحياة الكونية - عام ١٨٣٥ - موضوع «كاهنة باخوس»: هنا أيضاً - تغرس الأسطورة جذورها العميقة في حياة الشاعر الداخلية؛ فحالة الاستسلام، والذوبان الشهواني في الطبيعة^(٣٥٨)، يتجاوبان مع مناجاة كاهنة باخوس، المستسلمة لأنفاس ديونيسوس. فالكائن يتلاشى، أو - بالأحرى - يتسع بصورة لا نهائية، إلى حد أن يحيا الحياة الكونية: ذلك هو معنى الموضوعات الأساسية، موضوع خصلة الشعر الطافية^(٣٥٩)، وموضوع أنفاس باخوس، وموضوع الشمس على نحو خاص، التي يتفتح الكائن بحرارتها^(٣٦٠). ونعلم أن القصيدة ظلت غير مكتملة: إنها هنا - فيما يبدو - صورة هذا الإنسان الذي لا حدود له.

وحركة الامتداد اللانهائية هذه، أليست خطراً من الناحية الفنية؟ لقد انطوت «الستور» - مع تنالي الأعيب قوى عديدة - على أزمة، ودراما تتعقد ثم تنحل: شكلت القصيدة كلا مغلقاً، وبالتالي أكثر اكتمالاً، أكثر «امتيازاً» من «كاهنة باخوس»، التي سنجد فيها - بعد ذلك - عيوباً في التكوين، ونقصاً ما في الوحدة^(٣٦١).

وسبق لسانت - بوف أن أعلن عن أسفه للعثور على «كاهنة باخوس» (وكانت قد ظلت مجهولة عند كتابته لملحوظة طبعة تريبوتيان، إنها عمل - كما يقول - أقل بكثير، ويمكنها - حقاً - أن تسي إلى العمل الأول^(٣٦٢)). ولا شك أن الخط العام للقصيدة أقل صفاء، ووضوحاً مما في «الستور»: فالمؤلف يتوه في الاستطرادات (حول أصل وتربية

تعقيدا وإيحاءات أرحب. ويستخدم «دى جيران» تعبيرات شديدة العمومية، وعادية، ولكنها غنية بطاقة إيحائية لا تنضب، وتبدو غير قابلة لاستنفاد معناها، مثل «حياة» و«قدر» و«طبيعة»... ومع التكرار الملح للكلمات نفسها، التي تستعاد بلا نهاية، ينتهي به المطاف إلى إنتاج أثر التعاويذ الحقيقي. وهل يدين - أيضا - لسانت - بوف بهذا الحب للكلمات «غير المحدودة»، غير المبررة، العائمة، التي تمكن من الحدس بالفكرة في كل رحابتها، والتي سبق لجوزيف ديورم المناداة بها في الشعر؟ (٣٧٠) سأعتقد ذلك عن طيب خاطر عندما أراه يكرر - بلا كلل - صفة مثل «خفى» (٣٧١)، أو إحدى هذه الكلمات القزحية، حيث تعدد التكافؤ - نفسه - نراء شعري، مثل «ظلال» التي تشير - أحيانا - إلى «الظلام»، وأحيانا إلى «الأشباح» والأشكال غير المحددة التي تسكن هذا الظلام، ويبدو أن «دى جيران» يفضل الالتباس، فيظهر - تحت المعنى المادى - الإيحاءات الخفية، فيكتب - على سبيل المثال : «تلتحم الظلال والأحلام في فكر الفاتين» (٣٧٢)، وعندما يقول عن ماري المتوفاة أنها «كانت تفر في الظلال» (٣٧٣)، ألا يمنح الكلمة غموض «رونسار» نفسه عندما يكتب:

عبر ظلال الريحان سأنال راحتى...؟

تعقيد المعنى نفسه تثرية خلفية فلكية كاملة، مع عبارة «إشارات سمائية» (كـ «كوكبة نجوم» و«إشارات القدر»، في أن)، التي تتكرر مرتين في «كاهنة باخوس» (٣٧٤). هذه الهالة التي تحيط بالكلمات، وهذه الرفض لتحديد معناها وتسويده بطريقة صارمة، هو نهج شاعر (٣٧٥).

إنها الكثافة الشعرية نفسها، في هذه التوريات التي تملأ محل الفعل البسيط: «لقد تلقيت الميلاد» بدلا من «لقد ولدت» (٣٧٦)، و «اتخذ نموى مجرا» بدلا من «كبرت» (٣٧٧). ومع استخدام الفعلين: «يتلقى» و «يتخذ» مجرى، تفتى الفكرة بالظلال المتدرجة، وتمتلى الصياغة بالمضمرات.

وعلينا - على أية حال - ملاحظة أن الفعل عند «دى جيران» عنصر أساسى وغنى دائما بطاقته الإيحائية. ويمكننا

آيللو، على سبيل المثال)، وفي مقارنات كثيرة جدا، وغالبا ما يتم تطويرها - فيما يبدو - لذاتها، وحيث نشعر بافتتانه بالكناية المفرقة والاستدعاء التشكيلي (٣٦٣). إنها الحقبة التي يخضع فيها «موريس» - بشدة - لتأثير «باربى دورفى»، ويقرأ معه «بوسانياس»: يبدو أن «باربى» قد جعله - بالفعل - يقاسمه حبه للميول التشكيلية والإشارات إلى القدامى (٣٦٤).

وهي أيضا الحقبة التي شهدت - فى مذكرات ومراسلات «دى جيران» - اهتمامات أدبية. ويرى برنارد اركور - عن حق - فى «كاهنة باخوس»، محاولة أكثر وعيا بكثير فى «قصيدة النثر» من «السناتور» (٣٦٥). مزيد من الفن - بلا شك - ومزيد من براعة الأسلوب أيضا. وهذا البحث ملموس - أيضا - فى الأسلوب (حب الجنس الصوتى، والأوزان الزوجية): كما فى «الصور المتجانسة» للقصيدة.

وإذا ما أخذنا فى الاعتبار - مع ذلك - هذه الإرادة الفنية عند «دى جيران» فى «كاهنة باخوس»، فسرى أن أسلوب وإيقاع الجملة يتمتعان - فى كلا القصيدتين - بخصائص مشتركة، لا يكون مفيدا معها تخصيص دراسة مفصلة لكل منهما: فثمة نثر «جيراني» أصيل، سابعث - فى عجلة - فى تحديد قدرته التعويذية العجيبة.

نثر شديد الابتعاد عن نثر «برتران» التصويرى، ذى الجنس الصوتى، لكنه أقل قربا، مما يمكن أن نعتقد، من النثر «الشعري»، الذى سعوا من خلاله - فى نهاية القرن الثامن عشر - لمنافسة الشعر المنظوم. وإذا ما نحينا جانبا بعض التعبيرات الخارجة عن المؤلف، أو غير الملائمة - بشكل قصدى (٣٦٦) - التى يرجح مسؤولية سانت - بوف - عن جزء كبير منها (٣٦٧)، فإن مفردات دى جيران - على ما يقول برنارد داركور - «ليست محصورة فحسب، بل - بالإضافة إلى ذلك - عادية على الوجه الأكمل» (٣٦٨). ولهذا النقشف الإرادى أثر مزدوج: أولا تجنب القطع الذى يمكن أن يسببه - فى خط الخطاب - استخدام الكلمات النادرة، «المشتعلة»، التى تضافى على الجملة الرومانتيكية - أو البرناسية - أحيانا، مظهر الألعاب النارية الباهر، وثانيا، الاحتفاظ للكلمات بـ «فائض من فاعلية» (٣٦٩) يسمح للفكر بأن يحدس، فيما وراء المعنى المباشر، بمعنى أكثر

مضاعفة الأمثلة، من قبيل «البحيرات الهادئة ما تزال تعرفني، لكن الأنهار نسيته» (٣٧٨)، «جوانبي المضطربة كانت تمتلك نشوة الركض... وأعلى، كنت أشعر بالكبرياء» (٣٧٩). ويستخدم «دى جيران» - عن قصد - اسم الفاعل بدلاً من الصفة: «كانت أمي أحياناً ما تعود منتعشة بفرحة عميقة، وأحياناً حزينة ومنسحبة مثل المجروحة» (٣٨٠)، «لا تزال بعض الإشارات السماوية تطيع السماء شبه المهجورة» (٣٨١)، والمعنى - شأنه شأن الصوت (٣٨٢) - يؤدي - في هذا المثال الأخير - إلى إعطاء الجملة، أي ما يسميه «برنار داركور» أثر الإرجاء (٣٨٢) (من خلال انتظار اسم مفعول لا يجي: لا تؤدي «سما مهجورة» نفس تأثير السماء «القفرة» أو «القاحلة»).

ويبدو أن أثر الإرجاء هذا هو مفتاح «سحر» دى جيران. ونستطيع أن نقول - الآن - أن الكثافة الشعرية للألفاظ، وغناها بالاحتمالات، توقف «ترجي» الفكر، لكن أثر الإرجاء محسوس بشكل خاص في إيقاع الجملة. و«دى جيران»، الذي يبحث في شعره، من خلال استخدامه «البحر السكندري المألوف» - الذي ضرب له مثلاً عليه «سانت - بوف» (٣٨٤) - عن كسر الإيقاع والاقتراب من النثر، إنما يبحث - على العكس من ذلك - عن منح نثره سياقاً وإيقاعاً شعريين خالصين. لكنه لا ينجح في ذلك باستخدام نثر غزير، ومتجانس: كذلك هي معايير «بيوس سيرفان»، التي يستخدمها «برنار داركور» لتحليل «الإيقاع الحسابي» و«النبري» للجملة.

لقد طمرت الآلهة الغيورة في مكان ما شواهد نسب الأشياء، ولكن على شاطئ أي محيط دحرجوا الحجر الذي يغطيهم، آه يا ماكاريه؟ (٣٨٥)

وهو ما لا يبدو لي أنه يفسر - بشكل كاف - موسيقى هذه الجملة، التي أثارت إعجاب «ماثيو أرنولد»، ففي الفاصلة الأخيرة، علينا أن نرى - بشكل خاص - ما هو أكثر من «لا تساوق نبري»، كمؤثر لنقطة الإمالة Point d'orgue، مشابه للوقف التي تقع في نهاية القصيدة، وترك العقل في حالة

انتظار، شأنه شأن الأذن. هذا الانتظار الشعري، وهذا الإبطاء في الحركة، يجاهد «دى جيران» للوصول إليه بكل الوسائل: المناجاة التي يستخدمها بنفس كثرة استخدام «راسين» لها: «بالنسبة لي، آه ميلامب! إني أنهار مع الشيخوخة!» (٣٨٦)، و«قدمي، انظري يا ميلامب! كم استهلكنا!» (٣٨٧)، والجملة الاعتراضية التي تبطئ من سير المقطع، والحال أو البديل المنفصلين بالفصلات: «ثدي الوديان وكل امتداد الحقول يستعيد، لكن ببطء، حرية أنفاسه» (٣٨٨)، وبالطبع علامات الإرجاء: «الآلهة الهائمة وضعت قيثارتها على الحجارة، لكن ما من أحد... ما من أحد نسيها هناك» (٣٨٩).

لقد شدد «برنار داركور» - عن حق - على «النفس الطويل لإلهام جيران، الشديد الاتزان، والشديد الاعتدال، والموزع برصانة شديدة» (٣٩٠) وربما يفسر لنا ذلك سبب عدم تمسك «موريس دى جيران» بشكل قصيدة النثر ذات المقاطع الصغيرة، التي ضرب له «لامنيه» و«ميكيفيتش» المثل عليها، واستخدامها - هو نفسه - في قصيدة حول «أصوات الطبيعة» كتبها في «كايلا» (وعمره عشر سنوات!) (٣٩١). وتقنيته ككاتب تتطلب - في آن - جملة رحيبة، يمكن تقريب انعطافاتها - التي تدور ببطء - من الجملة المتوجة في «لذة»، وتنظيمها للقصيدة ككل واسع ومتناسك: فالإبطاءات والإرجاءات - في سياق القصيدة - ليست بانقطاعات أبداً، والموضوعات تترايط دون قطع الاستمرارية. وتكشف الجمل والقصائد عن فكر شعري مفرد - بالأحرى - عبر طبقات عريضة (فطبقات الكلمات تتخفى، وتتراكم، مثل طبقات الذكريات التي يستحضرها «الستور» و«كاهنة باخوس»، وهما يذرفان موضوعاتهما)، بدلاً من أن تتقدم بطريقة مستقيمة مثلما في السرد، أو تراكم لمسات متتالية، ولوحات موجزة، كما لدى برتران - غالباً - على سبيل المثال. وهكذا تشكل كل قصيدة (و«الستور» أساساً) - رغم اتساعها - كلا شديداً الانسجام ومتربطاً، كتلة من مادة شديدة الكثافة، حيث البساطة الظاهرية للكتابة لا تمنع تعقيد الإيحاءات. وبذلك تتخذ الأسطورة شكلاً شعرياً يتجاوب مع واقعها المعقد ووحدها العضوية. وعلينا أن نضيف أن وزن القصائد واتزانها ينسجم -

كما يبدو - مع الفكرة الشعرية ذاتها: ألن نجد في «الستور» صورة - ترفع جذعاً ساكناً^(٣٩٢)، وهي في أقصى حالات التحرر من الاندفاعات الطائشة؟

والهام «برتران» - بالأساس - رومانتيكي، وإلهام «رايه» يمضي من الكلاسيكية الجديدة التشكيلية، نحو «سام» حديث؛ ومع بودلير، ستصبح قصيدة النثر التعبير نفسه عن الحدائق. ويظل موريس دي جيران الشاعر الوحيد الذي استطاع - دون أن يسقط في الأكاديمية أو الابتذال التافه - المحافظة على انسجام الأساطير القديمة الكبرى ووزنها، في الوقت الذي أثارها بجوهر داخلي، و- يمكن أن نقول - بقلق حديث تماماً. والصعوبة نفسها، في توازن مع هذا، تمنح الشاعر مكانة منفردة، لاسيما أن الأمر يتعلق - هنا - باختصار الأسطورة إلى حدود أبعاد القصيدة، بتجنب الوقوع في السرد بالنثر الشعري؛ ولا يوجد في تاريخ قصيدة النثر ذرية لجيران. فالأصداء - القرينة أو البعيدة - لعمله يجب البحث عنها، بالأحرى، في الرواية أو السرد^(٣٩٣).

قصيدة النثر

في ظل الإمبراطورية الثانية وحتى بودلير

ومع بداية هذه الإمبراطورية الثانية - التي وصلنا إليها - ورغم أننا نرى، والحق يقال، الهم الفني وهو يغزو - أكثر فأكثر - كافة أنواع النثر، في الرواية (مع فلوير)، مثلما في التاريخ (مع ميشليه)، وحتى النقد^(٣٩٤) - فلا نستطيع أن نقول إنهم كتبوا - حقاً - في هذه الفترة، قصائد نثر. ورغم هذا، فيها لها من رغبة واضحة، لدى المؤرخين والروائيين بالذات، في أن يجعلوا من أعمالهم قصائد! يخطر ببالنا هنا - بشكل خاص - «فلوير» : لا لأنه يعارض الفن القديم للشعر بفن النثر الحديث والأكثر براعة^(٣٩٥) الذي يتطلب إحساساً عميقاً بالإيقاع، وإيقاعاً هارياً، بلا قواعد، وبلا يقين^(٣٩٦)، لكن - بالأساس - لأنه يدرك الرواية كقصيدة لها غايتها في ذاتها، مستقلة عن الحكاية التي تعتبر ذريعة لها، كإبداع فني مجاني ومستقل : وسيكون حلمه تأليف كتاب حول لا شيء، كتاب بلا رابط خارجي، يتماسك ذاتياً بالقوة الداخلية لأسلوبه... كتاب بلا موضوع، تقريباً^(٣٩٧).

وفكرة استقلال جمال العمل عن الموضوع المعالج، تتكرر باستمرار في مراسلاته : فهو يتساءل: «ألا توجد - في دقة التعشيقات، وندرة العناصر، ورهافة السطح، وانسجام المجموع - فضيلة جوهرية، نوع من القوة الإلهية، شيء ما أبدى كمبدأ؟» ونجد - هنا - فكرة الفن الموجود في ذاته، فكرة الفن للفن، التي رسم كتاب «كاساني» قسدها ونستأجها^(٣٩٩)، والتي ستجد التعبير النهائي عنها في صيغة جوتويه : «من الشكل تولد الفكرة»^(٤٠٠). لكن ، ما الذي يمكن أن تكون عليه - في الواقع - نتائج نظرية كهذه؟ نعتقد أنه الدخول في طريق شعر النثر، لنعود - مباشرة - إلى انثر «المزخرف» للقرن الماضي، نبحث عن الفن، فنجد الشكلية وبراعة الأسلوب. والدليل لدينا - من بين أشياء أخرى - في (غواية سان أنطوان) النسخة الأولى التي كتبها «فلوير» عام ١٨٤٩ وانحدر فيها - من فرط سعيه إلى «القصيدة» والجمال الشكلي - إلى التشديق الكلامي والمزخرفة. وإنه لدال أن نستطيع الخروج - من هذا العمل الطموح والمركب - لا بـ «قصيدة نثر»، بل بنمط «فني» دائري، من قبيل أول مونولوج لأنطوان، الذي ينتظم في مقاطع حقيقية، تصحبها لازمة^(٤٠١). وقد قال «مكسيم دي كام» - عن هذه الغواية الأولى - إن «فلوير يعود فيها إلى الأب دينال، ومارمونتيل، وإلى بيتويه نفسه»^(٤٠٢) - أي، بعبارة أخرى، إلى التشديق الطنان لقصائد النثر في القرن الثامن عشر. ولنلاحظ - مع ذلك - أن ثمة شعراً في (مدام بوفاري) - التي تسمى رواية واقعية - بأكثر مما في (سلامبو) الرواية «الفنية» : فما الذي يمكن قوله إن لم يكن أن الرواية تملك أنساقها الخاصة بها والمميزة - جذرياً - عن أنساق قصيدة النثر، وإن الشعر الحقيقي لا بد أن ينبع من الداخل، وغير قابل للانفصال عن الفعل، وليس ملتصقاً به؟ إنه النثر الفني الذي يمكن أن يفيد من أبحاث فلوير^(٤٠٣). لا قصيدة النثر، باعتبارها كذلك.

نصل - إذن - إلى هذه الخلاصة التي نكمن في أن الطموح إلى استخراج «قصيدة نثر» - من الرواية - أمر مجحف بالرواية وقصيدة النثر معاً، وغالباً ما يقود إلى إبداعات هجينية. وهي مجازفة ليست قليلة الخطورة، وتنبع من تبجيل

متحيز، ويساء فهمه لـ «الشكل»، عندما يتخيل كثيرون أنهم يصنعون شعرا عندما يقسمون النثر إلى مقاطع أو «آيات» : ضلال غريب يقع فيه «فويو»، إذ يضع في شكل «آيات» عشوائية أكثر أشكال النثر ركازة، ليحلاً صفحات وصفحات بـ «قصائد» مفرغة تماماً من الشعر! (٤٠٤) وعلينا أن نضيف - كي نكون منصفين - أن شكل «الآيات» هذا، الذي انساق إليه عديد من الكتاب بسبب التوراة - قبل «لامنيه» وبعده (٤٠٥) - ليس دائماً «حقيقية سفر» : فمقابل «فويو»، الذي يقلد «لامنيه» بوضوح، في «Ecco la Fiera» (٤٠٦) نستطيع أن نذكر كتاباً عثروا - بتوفيق ما - على إيقاع ونبرات الكتابة : فقد ألف «رينان» - في شبابه - بضعة أشعار «عبرية» (٤٠٧)، وعلينا أن نشير - بشكل خاص - إلى «قصيدة توراتية نثرية» ضخمة، نشرها «كايو» عام ١٨٤٥ : «العالم قبل الطوفان» (٤٠٨). ولا نستطيع أن ننكر عظمتها ولا نفسها الملحمي. ومن المفيد الإشارة إلى أن مقدمة كايو تقرر استحالة وجود شعر توراتي في شعر مقفى؛ إذ لا يمكن التوفيق بينه وبين أساليب الشعر العبري، وتعلن - من ناحية أخرى - عن مرحلة الغزارة لشتاوبريان آخر، متعارضة مع «الأسلوب الرافض للبلاغة المتصنعة والفجة بصورة عصبية في الكتابات» (٤٠٩).

محاولات في «النثر الشعري» زخرفية إلى هذا الحد أو ذاك، وقصائد توراتية أو ملحمة نثرية (علينا أن نذكر من بينها ملاحم كوينيه quinet، وأفضلها - بلا شك - ملحمة «ميرلين الساحر»، عام ١٨٦٠) : كل هذا ليس جديداً حقاً، ويدفعنا إلى الاعتقاد بأن الرياح القوية للعلم والمعرفة، التي تعبر فرنسا خلال الإمبراطورية الثانية، قد جمدت كل إلهام شخصي. ويمكننا أن نميز، مع ذلك، في عديد من أعمال هذه الفترة، تيارات معينة، وتوجهها نحو الغنائية والحدائق، التي تنبأ بقدوم قريب جديدة لقصيدة النثر. فقد أظهرت «إيقاعات منسية» لـ «باربي دورفيي» - التي كتبت في تواريخ موزعة بين عام ١٨٣٤ وعام ١٨٥٩ (٤١٠) - إلى جانب اهتمام فني واضح (التشكيل في مقاطع متمثلة في الغالب (٤١١)، والاستدعاءات التشكيلية (٤١٢)، ومؤثرات الإيقاعات والألوان) (٤١٣) - بعض الاندفاعات

الغنائية، والنفحات الشخصية : فالإلهام - إن لم يكن الشكل - ليس بعيداً، إلى هذا الحد عن «ميموراندا» (٤١٤). ويوضح جرليه - في أطروحته عن «دورفيي» - مزاياء، إذ استطاع «عبر رمزية نابغة من عمله» ممارسة تأثير لا يمكن إنكاره، وقصائده النثرية - في هذا الصدد - «قد أكدت تمكنه، في نظر معاصريه، بما يفوق رواياته ذات النفس الطويل» (٤١٥). وبالفعل، فهناك - في قصيدة العيان المتقلب، التي كان «بودلير» معجباً بها، بعض الإيقاعات الإيقاعية، واستعدادات ملحاحة لتعبيرات («عينها» الواسعتان للغاية، الكئيبتان للغاية، الشاحبتان للغاية - عينها المفتوحتان بشكل بالغ... وكانتا إلى هذا الحد يائستين، هاتان العيان الشاحبتان، اليائستان والشابستان إلى هذا الحد) (٤١٦)، وأيضاً خلق أجواء انفعالية تشبع بها الأشياء نفسها («السقف الكثيب المبرقش بالنجوم») (٤١٧)، والتي تجعلنا نعتقد أن «دورفيي» وهو يكتب هذه القصيدة - عام ١٨٥٧ - قد استطاع استغلال التقنية المستخدمة في «غراب» بو (٤١٨)؛ ولكن - على العموم - تشهد «إيقاعات منسية»، من خلال أسلوبها ومعطياتها، على أن هذا الإيقاع السادر كان موجوداً - بكامله - في عمله، «رأساً، وقلبا، وكبدا وأحشاء»، مثلما كان يقول (٤١٩). فنحن بعيدون عن فن «برتران» الموضوعي عن وعي.

وعلينا أن نشير - هنا - إلى الدور المهم الذي لعبته الـ «ليد» Lied الألمانية، في فرنسا، اعتباراً من ١٨٤٠ (في حين اهتم الرومانتيكيون الأوائل بالأناشيد الغنائية). ومثلما أيقظت الأناشيد الغنائية - في بداية القرن - المحاولات الأولى في قصيدة النثر ذات المقاطع، يمكننا القول بأن الـ «ليد»، التي تعددت ترجماتها، قد جعلت قصيدة النثر «قادرة على هذه الغنائية المعبرة عن الألم، والقلق والشك، التي تمثل علامة أساسية لعصرنا الحديث» (٤٢٠). وفي «ليدات» هايني الغنائية، نجد - قبل كل شيء - نماذج لغنائية ليست لفظية وطنانة، بل مشبوبة خفية - بالعاطفة، وموجزة في أجزاء قصيرة ذات قوة إيحائية هائلة. والآن - في عام ١٨٤١ - كان «سياسيان ألبين» يلحق بترجماته لـ «قصائد غنائية وأناشيد شعبية من ألمانيا» بضع «ليدات» لجوته وأوهلاند

وهايىنى، ومن بينها - على سبيل المثال - هذه الـ «ليدة» المميزة باقتضابها :

من يحب للمرة الاولى ، حتى بدون أمل ، هو
إله ، ومن يحب للمرة الثانية فهو مجنون .

وأنا ، أنا المجنون، أنا . ما أزال أحب دون أن
أكون محبوبا . والشمس والقمر والنجوم
يضحكون من ذلك ، وأنا أيضا ، أضحك من
ذلك - أضحك من ذلك - وأموت (٤٢١).

ولكن، فى عام ١٨٤٨ ، كان للدراسات والترجمات
(النثرية) ، التى نشرها «جيرار دى نرفال» فى «روفي دى
دوموند Revue des deux mondes» (٤٢٢) ، أن تلعب دور
الوحي . فقد قدمت مقاطع «بين - بين Inter mezzo»
الثمانية والخمسون، الموجزة، نماذج لنوع جديد، أكثر
شخصية، وقلقا، وحماسة وبساطة، فى آن، بفعل نبرتها
الشديدة الخصوصية وغنائيتها المعذبة والمرحة. فباللها من قوة
يتم التعبير بها - فى «نوردسى Nordsée» - عن قلق الإنسان
المعاصرة إزاء «لغز الحياة، لغز الحياة الأليم والقديم!» (٤٢٣)
وستترك قراءة «هايىنى» أثرها على أواخر الرومانتيكيين وأوائل
الرمزيين؛ ومن المدهش أن نرى «الفونس دوديه» - نفسه -
يذكر اسم «هنرى هايىنى» ، ليقدم للجمهور «أنشودتين
غنائيتين نثريتين» ، «تتمتعان بفانتازيا جرمانية إلى حد ما» -
وقد نشرتا فى (رسائل من طاحونتى) (٤٢٤).

ورغم هذا، فإن إبداع الغنائية الحديثة فى النثر، يرجع إلى
«بودلير» وحده. وقبله، أحيانا ما يعيدنا «لوفيفر دو ميه» - فى
«صلوات دير فال المسائية» (١٨٤٥) و «كتاب
المتجول» (١٨٥٤) - إلى الموضوعات الرومانتيكية (٤٢٥) ،
وأحيانا ما يترجم أحلام يقظة أخلاقية أو فلسفية،
فى نثر شعري منمق، وحافل بالرموز التى يذكرنا بعضها
بـ «بروست» :

يعيش الماضى دائما تحت جليد الأعوام . إنه
الماء الحى الذى يجرى دائما تحت درعه
الثلجى ، الماء الحى الذى يتماوج مثل سهام

من الأرجوان والذهب ، مثل عناقيد الأحجار
الكريمة المسافرة ، مثل الزهور التى تفر ولا
تذبل، ألف من السباحين الصامتين هم
ذكرياتنا (٤٢٦).

و«لوفيفر» - الذى يفضل كتابة الشعر بالنثر، لكنه أحيانا
ما يرصعه بصورة جميلة «سما» ماضى تهبط فى قلبى -
يقع بسهولة فى شرك الذوق الردى عندما يستعير موضوعاته
من الحياة المعاصرة، من «الفوسفور» أو «مراكب البخار» .
ولكن، لا أحد يستطيع، فيما يتعلق بالذوق الردى، مقاومة
الخليط الرائع من الركاكة والفخامة الذى يملأ قصيدتى
«هوساي» المعاصرتين : «أغنية بائع الزهور» ، و«بائعة زهور
فلورنسا» (٤٢٧) ، اللتين أفضل عليهما «تساوير جدارية
ونقش بارز سلفى» ، من زاوية الأسلوب الكلاسيكى الجديد،
وحوريات البحر «المخادعات مثل الموج» ، وحوريته التى تحولت
إلى نبع (٤٢٨) . ومع ذلك، فعلينا أن نشير إلى أن «لوفيفر» و
«أرسين هوساي» - باعتبارهما مديري «لاريسست» - لم
يفتقرا إلى التأثير، واستطاعا تخريض بضعة مؤلفين شبان (ربما
كان من بينهم «بودلير») على التساؤل «حول الشعر واللغة
الملائمة له» (٤٢٩).

وإذا ما أضفنا إلى هذين الاسمين اسم «شانفلورى» (وهو
أيضا - كما نعلم - كان على صلة دائمة ببودلير) (٤٣٠) ،
لأدركنا أن نواة كاملة من الكتاب كانوا يبحثون - فى سنوات
١٨٤٥ - ١٨٦٠ - عن استغلال وترويض صيغة قصيدة
النثر. ولا شك أن إنتاج «شانفلورى» - «فانتازيات» أو
«أناشيد غنائية» (٤٣١) - يفتقر إلى الإلهام والأسلوب
الخاص؛ ومثل «فيبو» - إلى حد ما - يبدو أنه يتخيل أنه
يكفى تقطيع أى نثر إلى «آيات» أو مقاطع (يفضل أن تفصل
بينها لازمة) كى تتم كتابة الشعر. «لقد صدنا، فى حدائق
التوليرى، الأسماك الصغيرة الحمراء، كى نحملها من البرد»
: تلك هى اللازمة التى تنظم وقفات نشيده الغنائى عن
«الشتاء» (٤٣٢) ، وهامى كيفية معالجته للسخرية:

عندما تصفر الورقة

تقود عربة جياذ المسافرين شبانا شاحبين
وشعراء على حالتهم و - وهو الاسوأ -

شعراء رثاء . يذهبون إلى الغابة ، عندما
تصفّر الورقة .

إلى الغابة حيث يقطف السلول نفسه (٤٣٣).

ومن المفيد - رغم ذلك - أن نسجل أن «شانفلوري»
كان يبحث عن شكل حديث للغنائية، يسمح باستيعاب
الواقعية والسخرية، بالرغم من عدم عثوره على النبرة و الشكل
الملائمين.

وعلى أن نرى في كل هذه المحاولات (محاولات «باربي
دورفي» و «هوساي» و «شانفلوري») الرغبة المزدوجة - من
ناحية - في استخدام العناصر التصويرية الجديدة التي تقدمها
الحياة المعاصرة والمدنية، رغبة ترجمتها - من جانبهم -
كافة «اللوحات الباريسية» و «الأشياء المربّية»
و «الأنطباعات» (٤٣٤) التي كانوا يمدون بها «كورسير»
و «لاريتست» (٤٣٥) - وأن نرى فيها، من ناحية أخرى، توسيعا
لمدى الصوت الشعري، بقبول أساليب لم يكن الشعر ليتقبلها

الهوامش :

(١٧٥) انظر لالو : Vers une alchimie lyrique, Les Arts et le livre, :

1927(Sainte-Beuve, Bertrand, Nerval, Baudelaire)

وفيما بعد، ذهب «مارسيل جان» و «أرباد ميزي» إلى وضع

«جاسبار الليلي» فوق قصائد «بودلير» النثرية، الذي حاول - عشا -

الارتقاء إلى مستوى تركيبة برنار (Genèse de le pensée برنار

moderne, Corrèa, 1950, p.48).

(١٧٦) في La Bouteille à la Mer, n°48, octobre 1945.

(١٧٧) انظر - على سبيل المثال - ماكس جاكوب في Cornet à Dés, Pre-

face de 1916, Stock, 1923, p. 17; Le Centenaire du

poème en Prose (Le Temps, 25 août, 1942)

Anthologie du poème en prose, Julliard, كتابه

1946.

(١٧٨) ثلاث ورقات مزدوجة موجهة إلى الناشر «راندويل» يستعيد ها

«ب. جيغان» في طبعته لـ «جاسبار الليلي»، المنشورة طبقا لمخطوط

المؤلف، بايو ١٩٢٥، ص ٢٧٠، Payot, 1925, p. 270.

(١٧٩) ونعلم أن جاسبار الليلي يتضمن ستة كتب: المدرسة الفلمنكية، باريس

القديمة، الليل وحظوته، الوقائع، أسبانيا وإيطاليا، سيلفي، إضافة إلى

بضع قصائد منفصلة، مقتطفة من مذكرات المؤلف.

(١٧٠) سانت - بوف، Notice عن برنار، في مقدمة Gaspard de la

Por- Nuit (1^{re} éd., Pavie, Angers, 1842) وأعاد نشرها في

traits Littéraires, t. II, Gamier. 1862, p.354.

(١٧١) كان قد ولد - في الحقيقة - في «سيف»، في «بيمون» عام ١٨٠٧،

لكن والده - نقيب الشرطة - كان قد استقر في «ديجون»، بعد سقوط

الإمبراطورية؛ كان لويس عمره سبع سنوات، وقتئذ.

(١٧٢) سأترك له هذا الاسم الشخصي الذي اشتهر به، والذي يلائم ميله إلى

المصور الوسطى، رغم أدلة «سبريتسما» الذي أوضح - في أطروحته

الرائعة - أنه، في حقيقة الأمر، لم يوقع بهذا الاسم إلا نادرا (Cargill

Sprictsma, Louis Bertrand, Thèse, Champion, 1926, p. 3-5)

(١٧٣) أوضح «سبريتسما» - مستندا إلى شهود آخرين - أنها كانت منظومة،

ولبست نثرا، تلك التي تلاها «برنار» ذلك المساء. وهو مالا يهم كثيرا

على أية حال: فالأساس هو أن «سانت - بوف» قد عرف «الأناشيد

الفنائية النثرية» لـ «جاسبار»، بل حصل على المخطوط لفترة ما بين

يديه (سبريتسما، مرجع سابق، ص ص ١٢٤، ١٣٠).

(١٧٤) A Monsieur Sainte-Beuve, Gaspard de la Nuit, :

Mercure de France, 1911, p 188. والمقطوعة تحمل تاريخ ٢٠

سبتمبر ١٨٣٦.

(١٩٠) انظر Sprietsma, p. 95. وهذه الأشعار من أوائل ما كتبه «موسيه».

(١٩١) انظر الفصل الذي كتبه سبريتسما حول Bertrand et le Provincial, p. 88-103.

(١٩٢) Le Provincial, 12 septembre 1928 (Sprietsma, p. 92).

ولنذكر أن «برتران» - إذا ما كان قد أبدع النوع - فإنه لم يدع اسم قصيدة النثر، الذي لم يستخدمه في أى موضع.

(١٩٣) Espagne et Italie, livre V de Gaspard. هل يجب أن نذكر les Etudes françaises et étrangères de E. Deschamps, وبعض Orientalismes, les Contes d'Espagne et d'Italie de Musset

(١٩٤) «لقد نقلت لى الشغف بالعمارة القوطية.. إن مدينتى التى ولدت فيها تظهر أمام عيني فى هيئة جديدة، وأسير فى الشوارع، وأنا أنهجى كل منزل، مثل رجل يبدأ فى تعلم القراءة. وأتفحص الآن - بنشوة تمتلئ بالفضول الذى لا يوصف، العديد من كنائسنا، حيث سمعت القديس ماثى المرات، دون أن أعرفها» (Lettre citée par Marsan, Mer-cure de France, 1^{er} mars. 1925).

(١٩٥) «جاسبار الليلي»، ص ٤٧. ويلمح «سنت - يوف» - هنا - إلى فصل من رواية «نوترام دى بارى»، يحمل عنوان «باريس على جناح طائر» Paris à vol d'oiseau (livre III, ch. 2).

(١٩٦) منذ ١٨٢٧، حدثه «روسينيو» - وهو صديق «برتران» - عن «المعمار القوطي» لكنيسة شومون، التى نستطيع أن نرى فيها «أشكالاً من «الجروتيسك» لقديسين محبوسين فى كوات مكسدة بتمائيل غريبة» (Sprietsma p.34)

(١٩٧) Préface de Cromwell (1828) publiée par Maurice Sauriau. 1897, p. 199.

(١٩٨) السابق، ص ٢٠٠.

(١٩٩) Gaspard de la Nuit, Introduction, p. 14. «تسمى هذا تسمى به - كما يقول «برنار» - عدة أنهار صغيرة، تروى السهل بين «ديجون» و «الساؤون».

(٢٠٠) Jean des Tilles (Gaspard, p. 73).

(٢٠١) Marion. Légendes et traditions populaires de la Côte d'Or, Lumière, Dijon, 1929. - على سبيل المثال

(٢٠٢) «فى زمن آخر، كان سيحترق برائحة الأشياء المحروقة، إذ أن العمل الكبير - الذى كان مشغولاً به - كان يمكن أن يقوده إلى المشقة أو المحرفة (lettre de F. Bertrand à M. Chubeuf, 1886, Sprietsma, p. 232-235). وقارن فى «جاسبار الخيميائي»، ص ٦١، وفى «حورية البحر» التلميح إلى «مثل النار، والأرض، والهواء» (ص ١١٢).

(٢٠٣) انظر فى «اللذة» (Œuvres en vers de Bertrand, thèse secondaire de Sprietsma) عن ديجون (ص ٣، ٢٢). وفى مقدمة «جاسبار» يرسم «برتران» تخطيطاً للوحة مفعمة بالحياة، لديجون القديمة منذ القرن الرابع عشر حتى الخامس عشر.

(١٨٠) حول «جمعية الدراسات»، والدور الذى لعبه برتران فيها، انظر:

(Sprietsma, Louis Bertrand, p. 50-70.) «شعر «سبريتسما» - أيضاً - فى بداية أطروحته الثانوية (édition des Œuvres poétiques de Bertrand, Champion, 1926) إلى التقارب بين أناشيد «أنا» الهندية وقصائد «جاسبار الليلي».

(١٨١) قارن بما يلى، لدى إيرادنا لنص «أكتوبر».

(١٨٢) قرأها فى «جمعية الدراسات» عام ١٨٢٨ (قارن Sprietsma, مرجع سابق ص ٥٣). لماذا ترجم «برتران» الأناشيد الغنائية نظماً، رغم أنه كان يفكر - سلفاً - فى كتابة «أناشيد غنائية ثرية؟ ذلك - ولاشك - حتى لا يزاحم الترجمات النثرية للوف فىلمار، وربما - أيضاً - لأنه كان يبحث - فى هذه الفترة - وعلى غرار «فيكتور هوجو»، عن صياغات أصيلة للأناشيد الغنائية المقطعية فى الشعر المنظوم (لقد كتب - على أية حال - ثلاثاً منها حول «ديجون» تتميز بإيقاع غريب ومتقافز).

(١٨٣) Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de L'Ecosse, L'Ecosse, Veimars, Renouard, 1925, وترجمها Loève - p.160.

قارن - بشكل خاص - فى حورية البحر: رجيتى أن أضغ خاتمها فى إصبعى، كى أصبح زوجاً لإحدى حوريات البحر Ondine, فى Gaspard de la Nuit, Mercure de France, 1911, p. 111).

(١٨٤) انظر - فى هذا الموضوع كتاب L. Reynaud, Le Romantisme. Ses origines anglo-germaniques, Coiin, 1926.

(١٨٥) عبارة «السندل» التوجيهية مستعارة من «تريلي» Trilby، وبمكتنا أن نقارن ما ورد فى «السندل» - «كأت أغصان الكرم تالفة، وزحفت الشعلة نحو الجمر - بما ورد فى «تريلي»: «شعلة الجمرات خبت، وجرى ضوء أزرق فوق الجمرة المنطفئة، وتلاشى».

(١٨٦) Smarra, éd. des Quatre Vents, 1946, p. 76.

(١٨٧) Scarbo, Gaspard de la Nuit (Mercure de France, 1911, p. 97).

(١٨٨) La Chambre Gothique, Gaspard, p. 96. «سمارا»، هما - أيضاً - «مسلحتان بأظافر من معدن أرفع من الصلب، نخترق اللحم دون أن تقطعه، تمتص الدم بطريقة مضخة مصاص الدماء الغادرة» (Smarra, p. 76)

(١٨٩) حول «هوفمان»، قارن أطروحة «كاستيكس» الحديثة Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant (Corti. 1951), et Breuillac. Hoffmann en France. Revue d'Histoire Littéraire. 1906-1907.

ويبدو أن «برتران» قد عثر على الفكرة الأولية لـ «سكاريو» - وفقاً لبرويك - فى إحدى «الحكايات الليلية»، وهو - مثل «هوفمان» - يسعى للوصول إلى امتزاج الفنون؛ إنه يحاول أن يجعل القارئ يشعر - إزاء نثره الموزون - بانطباع مماثل لذلك الذى يحس به أمام لوحة أو عند سماع عمل موسيقى» (R.H.L., 1907, p. 99). ومع ذلك، فإن مسألة التواريخ تدفعنا إلى التعامل باحتراس شديد فيما يتعلق بهذا التأثير.

(٢١٩) مقطوعة بتاريخ ١١ أبريل ١٨٢٨، نشرت في «لوروفنسبال» *Le provincial* في ١٢ سبتمبر ١٨٢٨. وقد أعيد نشر غالبية هذه النسخ الأولى في *Keepsake fantastique d'Aloysius Bertrand*, Crès, 1929.

(٢٢٠) قصيدة منشورة في «لوروفنسبال» *Le provincial*، ١٢ سبتمبر ١٨٢٨.

(٢٢١) نشرت «قلعة مولجاست» (*La Citadelle de Mollgast* sic) في «لوروفنسبال» *Le Provincial* في ٨ مايو ١٨٢٨.

(٢٢٢) ذكر «ييتي» هذا النص - لأول مرة في *le Bulletin de l'Académie Delphinale*, 1865, p. 299. وأعاد «سبريتسم» نشره في «مقدمة» *Préface des Œuvres Poétiques de Bertrand*.

(٢٢٣) تتضمن قصيد «البرصاء» لبرتران (جاسبار، ص ١٣٩) عبارة توجيهية تقول: لا تقترب قيد أنملة من هذا المكان، فهنا بيت البرصاء القلبي (قصيدة البرصاء القديمة) وهي تتعلق ببرصاء «سان جاك دي ترمولوا» في ضواحي «ديجون».

(٢٢٤) إشارة إلى اللبجوني الشهير «جاسبار» دي نوتردام الذي يتذكره «برتران» في مقدمة «جاسبار»، ص ٢٩.

(٢٢٥) ضوء القمر *Le Claire de Lune*, p. 103.

(٢٢٦) هل تأثر «برتران» بـ «أنشودة غنائية إلى القمر» الشهيرة لموسيه؟

(٢٢٧) *Das Französische Prosagedicht*, Hambourg, 1929, p. 15.

(٢٢٨) «مغامرة ألويسيوس برتران، الزجاجاة في البحر، أكتوبر» *L'Aventure d'Aloysius Bertrand, La Bouteille à la mer*, octobre, 1945:

«كل السحر غير المحسوس للحالة البدائية قد تلاشى».

(٢٢٩) وبالمقابل، يمكننا أن نقرأ في أشعاره شكاوى مؤثرة حول مصيره. على سبيل المثال في «شكوى»، عام ١٨٣٨ (p. ١٨٣٨ *Œuvres Poétiques*) (102)، وفي «حياة أخرى» المكتوبة عام ١٨٤٠، بعد خمسة عشر شهرا قضاهما في المستشفى (السابق، ص ١٠٨):

واحسرتاه! لم أعد سوى ظل

يتكشف في شحوبه،

هائم، فقير، مريض وكيب

في صحراء ألي!

ونستطيع أن نقرأ - أيضا - في أشعار «برتران»، عام ١٨٢٨، عدة تلميحات غامضة إلى ما يسميها «خاة النجع».

(٢٣٠) في الكتاب السادس من «جاسبار»، سيلفي، ص ١٧٠.

(٢٣١) ذكره «سبريتسم»، ص ١٣٩، ١٤٠.

(٢٣٢) مكتوبة عام ١٨٣٨، خلال إقامة «برتران» في المستشفى، حيث كان يحتضر، وكان قد ارتبط بصداقة دائمة وحارة ومتبادلة بدافيد، الذي سبق أن قابله عند «راندويل» (*Sprietsma*, p. 203-204).

(٢٠٤) قارن *Gaspard, Introduction*, p. 29, et *le clair de Lune*, p. 104.

(٢٠٥) قارن *Un Rêve* (Gaspard, p. 107).

(٢٠٦) قارن *La Ronde sous la Cloche* (Gaspard, p. 105).

(٢٠٧) وبالتحديد، بهدف السخرية من هذا التعسف في استخدام «الطابع المحلي»، نسلي «مريميه» - كما سيقول عام ١٨٤٠ - بأن يكتب «الجزلا»، وهي ذات «طابع» محلي لا يقل أصالة.

(٢٠٨) مثل «مقبرة فونتين» (1827) *Le Cimetière de Fontaine* أو «الحج إلى نوتردام في إيتان» (1828) *Notre Dame de l'Étang* اللتين يصف فيهما «برتران» «الطلاء المذهب للحقول وسقف الضيعات الصغيرة».

(٢٠٩) قارن... وأحبته، وعيناي محمرتان من كثرة البكاء» Scar- p. 96 *bo* وفي أعماق سريري كنت أرمد في هلع اتني عشر صوتا *La Ronde sous la cloche*, p. 105).

(٢١٠) من المفيد أن نعرف أن «بينيو» - مدير «الكوليج» (مدرسة ديجون الثانوية)، حيث درس «برتران» حتى عام ١٨٢٧ - كان قد قدم، عام ١٨٢٥، إلى أكاديمية ديجون، بحثا حول «رقصات الموتى»، نشر عام ١٨٢٦ (قارن، ملحوظة، p. 30 et 82, *Sprietsma*).

(٢١١) *Gaspard*, p. 97.

(٢١٢) الرحيل إلى محفل السبت (Gaspard, *Départ pour le Sabbat*, p. 64).

(٢١٣) أصابع اليد الخمسة (Gaspard, *Les cinq doigts de la main*, p. 56).

(٢١٤) المرفف *Le Raffiné* (Gaspard, p. 77).

(٢١٥) جاسبار *Gaspard*, p. 80.

(٢١٦) السيد جان *Messire Jean* (Gaspard, p. 81).

(٢١٧) قارن عنوان الكتاب الأول لجاسبار: المدرسة الفلمنكية، والفنانين المذكورين في المقدمة. لقد ترك «برتران» رسوما تخطيطية على طريقة «هوجو»، وطبعة «بوس» لجاسبار (١٩٢٠) تضم رسما تخطيطيا. ويحكى أخوه «فرديريك» أنه كان «يرسم أشخاصا مشنوقين بالفحم والطباشير الأحمر على حوائط الممرات» (قارن- *Sprietsma* p. 232) 235.

(٢١٨) قارن هذه العناوين الدالة: «صعاليك الليل»، «سريناد»، «قداس منتصف الليل»، «ضوء القمر»، «الليل بعد معركة...»، دون ذكر «جاسبار الليلي». ومع الرومانتيكية، ولد هذا الحب لليل، في القرن الثامن عشر (قارن *Van Tieghem, La Poésie de la Nuit et des Tombeaux au XVIII^e siècle*, 1921). وقد تطوّر - في آن - على الصعيد الفني والنقسي.

- «في المياه... في مجرى المياه... على شاطئ المياه» (أعيد نشر «الفسالات» في مقدمة طبعة 1868 (Asselineau). ونجد النسق نفسه في «أغنية ناهاندوف»، حيث تنتهي جميع المقاطع بجملة «ناهاندوف، أيتها الجميلة ناهاندوف!»، وفي الكثير من الأناشيد الغنائية الأجنبية، ومن بينها «جوك دازلدين».
- (٢٤٩) قارن بما سبق، ص ٤٩ من الأصل.
- (٢٥٠) «جاسبار»، ص ٢٠٠.
- (٢٥١) المرجع السابق، ص ١٧٩.
- (٢٥٢) المرجع السابق، ص ٦١.
- (٢٥٣) «ولاحظت في رعب أن عينيه كانتا فارغتين، رغم أنه بدا كأنه يقرأ، وأن شفتيه كانتا جامدتين، رغم أنني سمعته يصلي، وأن أصابعه كانت عارية من اللحم، رغم أنها كانت تلمع بالجواهر!» («جاسبار»، ص ١١٠).
- (٢٥٤) «جاسبار»، ص ١٨٠ (والمقاطع الأربعة، المتضمنة فيما بين الاستهلال والختام، مبنية بطريقة واحدة، ومقسمة إلى أربعة أجزاء منفصلة بالخطوط للصغيرة).
- (٢٥٥) «جاسبار»، ص ١٠٧.
- (٢٥٦) سكاربو، «جاسبار»، ص ٢١٧ وقارن خاتمة «كمان جامبو الأوسط»: «ليذهب إلى الجحيم جوب هانز العواد الذي باع لي هذا الوتر! صرخ معلم جوقة لترتيل وهو يضع الكمان الأوسط المليء بالغبار في علبة المترية - كان الوتر قد انقطع» (جاسبار، ص ٥٨).
- (٢٥٧) المجنون، (جاسبار، ص ٩٩). وقارن - على سبيل المثال - لدى «لا فوتين»: يصل الرجل صاحب الكنز، ويجد نقوده ضائعة.
- (٢٥٨) «جاسبار»، ص ٧٧.
- (٢٥٩) «طموح بتفاخر، مثابر بحكم الضرورة، لكنه كسول... في مرح! خطيب عند الخطر، شاعر عند الراحة، موسيقي حسب المناسبة، عاشق في هبات طائشة، شاهدت كل شيء، وفعلت كل شيء، واستفدت كل شيء...» (Le Mariage de Figaro, acte V, sc. 3). وسواء تعلق الأمر بـ «فيجارو» أو بـ «المرهف»، ألا يقوم الإيقاع - وحده - بإبراز الشخصية، بدقه وطلاقة؟
- (٢٦٠) «الدورية تحت الجرس» La Ronde sous la cloche, p.105.
- (٢٦١) ص ١٦٤.
- (٢٦٢) ص ١٨٠.
- (٢٦٣) باتسجان يتوافق مع الهبوط، وهي موحية، لا بسبب صوتياتها فحسب، ولكن - أيضاً - لمعناها، رغم عدم تناسب الواضح للألفاظ.
- (٢٦٤) «الأغصان الصغيرة» Les Rameaux (١٨٢٩)، (Euvres Poé- tiques, de Bertrand, p.53). ويمكننا أن ندرك - هنا - مدى قصور البيت المكون من ثمانية مقاطع في الإحياء بالسوداوية أو التأمل.
- (٢٦٥) «الفرقة القوطية» La Chambre Gothique، (جاسبار، ص ٢٥).
- (٢٦٦) في حين أن القطع المادي، الذي يحدث قبل الـ «ce» الصامتة يعمق الإيقاع، ولا يحدث قطعية: les monta / gnes, les prés... وسنرى أمثلة فيما يتعلق بيودليز و«دوروتيه الجميلة»، فيما بعد.

(٢٣٣) Histoire de la langue française, t. XII, L'époque romantique, p. 285.

(٢٣٤) جاسبار الليلي، Gaspard de la Nuit, p. 33.

(٢٣٥) خطاب إلى David d'Angers في ١٨ سبتمبر مذكور في A. Séché, Les derniers jours d'Al. Bertrand (Mercure de France, 15 mai 1905).

(٢٣٦) Vers une Alchimie Lyrique (Les Arts et le livre, 1927p. 45).

(٢٣٧) تعليمات «برتران» إلى الناشر «راندويل»: ثلاث ورقات مزدوجة، أوردها «ب. جيجان» في طبعة Gaspard de la Nuit, payot, 1925, p. 263-265.

(٢٣٨) بودليز، في «أخلاقيات اللعبة» Morale du Joujou (قصيدة مستمدة من مقالة)، و«مالارميه» في «مشهد موقوف» Un Spectacle interrompu، ونذكر للمالارميه المقالات التي وصفها بأنها «أوتل باريس، الرائعة والشكل الوحيد المعاصر، لأنها - منذ زمن بعيد، وإلى هذا الحد أو ذاك - قصائد، هكذا ببساطة، غنية، بلا قيمة».

والمأخذ النقدي، في اعتقادي، هو اعتبارها - في صالة التحرير - نوعاً مستقلاً، (La Musique et les Lettres, Notes; Œuvres de Mallarmé, Pléiade, p. 665).

(٢٣٩) يذكره «سبريتسم» في أطروحته، ص ١٤٩.

(٢٤٠) «جاسبار الليلي»، ص ١٧٥.

(١٤١) سبق ورأينا هذا النسق لدى «بارني» (الأغنية الثامنة)، ولدى «شاتوبريان» (أغنية حب إلى أنالا).

(٢٤٢) هذا البناء التماثل لا نجده في النص الأول، نص عام ١٨٢٩ (قارن بما سبق)، ويبدو أن «برتران» قد استخدمه بطريقة أكثر منهجية.

(٢٤٣) «جاسبار الليلي»، ص ٨٥.

(٢٤٤) المرجع السابق، ص ٩٥.

(٢٤٥) في قصيدة «عندما أكون عشرين أو ثلاثين شهراً...» Quand Je suis vingt ou trente mois..., (Odes, livre IV, 10; Œuvres, Pléiade, t. I. p. 544).

حيث يعلن - في البداية - موضوعاته المختلفة (وهي ما أشدد عليه) التي سيطورها فيما بعد، في كل مقطع: إلى الصخور أشكر ذلك. إلى الغابات، إلى الكهوف، إلى الأمواج.

(٢٤٦) «جاسبار الليلي»، ص ١٢٩.

(٢٤٧) «جاسبار الليلي»، ص ١٥٢.

(٢٤٨) أوضحه في «الفسالات» (١٨٢٨)، حيث تنتهي أربعة مقاطع - من ستة - بنفس الكلمات:

(*) «الأنابست»: تفعيلة في الشعر اليوناني واللاتيني، على وزن فعلن.

L'Aventure d'Aloysius Bertrand, la bouteille à la mer, (٢٨٦) octobre 1915.

(٢٨٧) يمكننا - على سبيل المثال - أن نقارن بين الاستدعاءات المحددة، والمحدودة لبرتران في نصي «محفلة السبت»، في «جاسبار» (Départ pour le Sabbat, p. 63; L'Heur du Sabbat, p. 115) الهائلة في «محفلة السبت لهوجو» (في Ballades)، التي أغرى إحكامها «جوستاف دوريه».

(٢٨٨) نستطيع أن نرى نموذجاً لهذا الاقتصاد في الأساليب في الحوار الصامت، الذي يرد في «صحة عظيمة» (جاسبار، ص ١٣٨)، حيث تحمل الإيماءات محل الكلمات.

(٢٨٩) حرية البحر Ondine, p. 112.

(٢٩٠) ساعة محفل السبت L'heure du Sabbat, p. 116.

(٢٩١) الإنذار L'Alerte, p. 160. يجيب «برتران» - مقدماً - على الأمنية التي سبغوها «هوسمان»، عن قصيدة النشر، بأنه يرى «الصفة» وقد وضعت بطريقة ماهرة وقطعية تماماً، بحيث لا يمكن - شرعياً - تغييرها (A Rebours [1865], éd. Fasquelle, 1903, p. 265).

(٢٩٢) إنه الاختيار، والموقع، والكلمات ذات المقطع الواحد (أيضاً، أزرق) ما يمنح العبارات مظهرها المتقلب والمتقطع. (Ondine, p. 112).

(٢٩٣) يتحدث «تراهار» (Trahard) - فيما يتعلق بمريميه - عن «جمالية الحد الأدنى» (La Jeunesse de Mérimée, Champion, 1921).

(٢٩٤) انظر - فيما يلي - ص ٣١٦ (من الأصل الفرنسي).

(٢٩٥) في «مكتب خدمة المساء l'Office du Soir» - على سبيل المثال، حيث يتم التمييز - رغم هذا - بين أجزاء اللوحة الثلاثة بشكل طباعي.

(٢٩٦) الدورية تحت الجرس La Rond sous la Cloche, p. 106.

(٢٩٧) ص ٥٧.

(٢٩٨) «الماسوني Le Maçon»، ص ٤٨.

(٢٩٩) L'Aventure d'Aloysius Bertrand, La Bouteille à la mer, octobre 1945.

(٣٠٠) إنه يوصي الطابع بأن يضع «مساحات بيضاء واسعة بين المقاطع»، كما لو كانت مقاطع من الشعر المنظوم (نسخة من الأوراق الثلاث المزدوجة، الموجهة إلى الناشر «راندويل»، Gaspard de la Nuit, éd. Guegan, chez Payot, p. 270).

(٣٠١) Les Contemplations, Autrefois, Livre I (pièce datée de 1834).

(٣٠٢) في نص بتاريخ ١٨٣٩، «الشاعر والنثر»، وأعيد نشره في المؤلفات المنشورة بعد الوفاة.

(٢٦٧) «الرحيل إلى محفل السبت»، ص ٦٣. واستخدام كلمة من مقطع واحد ... l'os (عظمة) لهو بليغ أيضاً.

(٢٦٨) قارن - في la Viole de Gamba - نهاية المقطع المذكور من قبل، هامش ٢٥٦.

(٢٦٩) «هارلم» Harlem, p. 46.

(٢٧٠) ص ٧١.

(٢٧١) «إن لم يكن، مع صغير جهاز التفطير المتلألئ...» (الخيميائي L'Alchimiste, p. 61) يمكننا أن نراجع - في كتاب Les Vers

français de M. de Grammont, Delagrave

المخصص لـ «الأصوات كوسائل تعبيرية»، الذي يظل صائباً.

(٢٧٢) ص ١٣٩.

(٢٧٣) «جاسبار»، ص ٥٨. وكلمتا gargamelle, gargouille اللتان صاغتهما اللغة الشعبية، هما كلمتان صوتيتان حقيقتان، نقلتان الأصوات الصادرة من الحلق.

(٢٧٤) «الغرفة القوطية»، ص ٩٦.

(٢٧٥) ص ٥٦.

(٢٧٦) ص ٥١.

(٢٧٧) ديدرو، صالون ١٧٧٦، مقال Lautherbourg.

(٢٧٨) خطاب إلى M. Chabeuf المذكور في أطروحة «سبريتسم»، ص ٢٣٤.

(٢٧٩) A. Petit, Louis Bertrand, Souvenirs de Dijon (Mémoires de l'Académie Delphinale, 1865).

(٢٨٠) نشر في «لو بروفنسيال Le provincial»، مايو ١٨٢٨، وذكره B. Guégan dans Le Keepsake fantastique d'Aloysius Bertrand, Paris, La Sirène, 1923.

(٢٨١) «قلعة ولجاست» La Citadelle de Wolgast (sic), p. 210.

(٢٨٢) الشيء نفسه في «هارلم» و«البجعات التي ترفرف حول ساعة المدينة، تضرب بأجنحتها»، سيتم اختصارها إلى «البجعات التي تضرب بأجنحتها»، وعاشق الحقيقة سيحل محلها «بائع الزهور»، على نحو أكثر دقة، وأقل انتماءً للقرن الثامن عشر.

(٢٨٣) «مشهد هندوستاني» Scène indoustane (يحمل تاريخ ١٨٢٦، وأعاد «سبريتسم» نشره، ص ٥٩: وهذه المقطوعة التي نشرت في Société d'Etudes، عام ١٨٢٧، هي أول «قصيدة نثر» لبرتران.

(٢٨٤) خلال مروره في ديجرون، كتب «سنت - برف» إلى «هوجو» في ١٣ أكتوبر ١٨٢٩، أنه رأى «الأرمانسون Armançon» الذي تغنى به «برتران»، وهو ما يثبت أنه يتذكر «الفسالات».

(٢٨٥) نذكر بشكل خاص، المظهر المتقطع للجملة الثانية: ما ينساب / يشكو ويضحك، وتفعيلات الأنابست anapeste في الخاتمة: تحت الضربات / العنيفة / للمقرعة، التي توحى بإيقاع متظم، وتكرار الصوت نفسه، صوت المقرعة (تحت الضربات العنيفة المتكررة).

(٣٠٣) انظر ما سبق، ص ٤٠ من الأصل.

(٣٠٤) La Couronne Littéraire, Janet, 1837.

هو «كتاب الاستفتاحات» المقسم إلى محاورات، وانطباعات، وأوصاف، ولوحات، إلخ.

(٣٠٥) نشرت عام ١٨٣٤، وقد نشر «لوهرير» Le hir - لدى «كولان» عام ١٩٤٩ - طبعة محققة، هي التي أستخدم منها اقتباساتي.

(٣٠٦) هذه الخاتمة «الوطن هنا ليس بعيداً» - التي تمهد «لحديث» الختام: «وجعلوني أرى الوطن...»، يمكن مقارنتها بشعر «لامارتين» في «الخلود» (١٨١٧): «الأرض متفانا، والسماء مثوانا».

(٣٠٧) يذكرنا «دخان بعض الأكواخ القش» بالسوناتا الشهيرة لـ «دي ميللي»، ذلك المشهد الغريب الذي لا يمكن لجمال أن يؤثر في المنفى: «في «ميللي»: «... رأيت سماءات لازوردية... رأيت جبالاً.. ولم يكن قلبي هنا! أما موضوع الإنسان المرحّل الضال، فيبدأ من «جبرمي» («quasi viator», XIV,8) وصولاً إلى «رينيه» لـ «شاتوبريان»: إن «لامنيه» يستغل مجالاً أدبياً مشتركاً، كان يشعر به - حقاً - بصورة متقدة (انظر خطابه إلى السيدة «شفت»، ١٣ يناير ١٨٣٤).

(٣٠٨) «هذه الأشجار الجميلة.. وهذا الجدول ينساب الهويني، وهذه الأغنيات عذبة» (آيات ٥ - ٦ - ٧)، «رأيت عجائز.. رأيت فتيات شابات.. رأيت فتية شباناً» (آيات ٩ - ١٠ - ١١) «أحاديث مؤمن Paroles D'un Croyant Colin, 1949, p.270 - 271.

(٣٠٩) هنا - على سبيل المثال - كلمة وطن patrie (آيات ١٢ - ١٤). أحيل إلى أطروحة «لوهرير» Le Hir حول «لامنيه»، الكاتب Lamennais écrivain. (Colin, 1949, p. 273-274)، وإلى «جوس Jousse»، الذي يرى فيها طريقة في الأسلوب الشفاهي.

Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbe-moteurs, Beauchesne, 1925).

(٣١٠) والتي يذكر «لوهرير» عدة أمثلة لها، مرجع سابق ص ٢٦٦، ٢٧١. ولنسجل - من الآن - أن التكرارات المنتظمة للنغمة والأصوات المتوازية يمكن لها - في النشر - أن تقدم المعادل لآيات لشعر الموزونة والمقفاة. وسندرس هذه الأساليب «الدائرية» وقيمتها في الفصل المخصص لـ «جماليات قصيدة النشر» (قارن فيما يلي، ص ٤٥٠ من الأصل و sq).

Essais de morale et de critique, 175, cité par Le Hir, (٣١١) Paroles d'un Croyant, éd. Colin, Avant Propos, p. VII.

(٣١٢) قارن بـ «الرؤى» العديدة التي ذكرها «لوهرير»، Lamennais écrivain, p. 320 et sq.

(٣١٣) Vision d'Hébal, 1831, p.1 ; Antistrophe, p.22 .

(٣١٤) السابق، IX. Antistrophe, p. 104. وفي «إيسود» هذا الجزء الأخير، بعد احتضار العالم، «تزد المادة إلى عدم»، ويتوحد الإنسان «مع الوسيط».

(٣١٥) قارن بما سبق، ص ٣٦ من الأصل الفرنسي.

(٣١٦) كتب إلى «مونتالمير»، في ١٦ مايو ١٨٣٣: «قبل أن أقرأ ميكيفيتش، كنت قد بدأت عملاً صغيراً من نوع شديد التماثل معه». وبالنسبة لـ «ديكامور»، استرجع «لامنيه» - تحت تأثير «ميكيفيتش» - «بضع صفحات كان قد بدأها حقاً، لكنه تركها» (Maurice de Guérin, Bloud et Gay, 1932, p. 271). ويذكر «لوهرير» أن «لامنيه» «كتب» نشيد الموتى» في شكل آيات منذ عام ١٨٢٩ (Lamennais écrivain, p. 253).

(٣١٧) خطاب إلى أخته «أوجيني»، ٢١ يونيو ١٨٣٣. وعلى أية حال، كتب «لامنيه» «نشيد إلى بولندا» ثراً، وقد أضيف إلى ترجمة «مونتالمير».

(٣١٨) على سبيل المثال، Les Paroles XIII et XIV la Parole XXXIII.

(٣١٩) «ضباب رمادي وثقيل» يغطي «سهلاً عارباً» (Parole XIV, éd. Colin, p. 145). و «خبر مخنوق» يعلن - على الشاطئ - قدوم العاصفة (Parole XXIV, p. 187) وهو ما يمكن أن يكون انعكاسات لانطباعات من بريتون.

(٣٢٠) Parole XIX, p. 167.

(٣٢١) Parole XXI, p. 175.

(٣٢٢) Revue des Deux Mondes 1^{er} mai 1934, p. 355.

(٣٢٣) انظر - على سبيل المثال - وصف الصيد على ضفاف نهر الدونيز XI

(٣٢٤) «كانت روحه تموج وتطفو على صوت الأثر المائي للسفينة» (Les Pêcheurs, XVI).

(٣٢٥) نمط عبارات من قبيل «كان جزر الموج يحفر في البحر الهادئ أودية صغيرة، حيث كان يتلاعب طائر العاصفة، المتأرجح في رشاقة على الأمواج اللامعة والرصاصية» (XVI)، «يشعرنا - على الفور - بتمايز الأسلوب في العمليين. وحتى الأجزاء غير الوصفية العسفرة (من قبيل الجزء الأخير، الواحد والعشرين، حول موضوع الموت)، فهي، بسبب بنيتها وأسلوبها، أكثر سلاسة وموسيقية من «الأحاديث».

(٣٢٦) Notice sur M. de Guérin en tête de l'édition des Œuvres de Guérin faite par Trébutien en 1861.

(٣٢٧) Journal, 8 mars 1833; éd. des Œuvres de Guérin, Schneegans, Bibliotheca Romanica, p. 83.

(٣٢٨) Eod. loc., 28 mars, p. 39.

(٣٢٩) Eod., loc. 25 avril, p. 49. وقد أوضح «ديكامور» تماماً (Maurice de Guérin, Bloud et Gey, 1932) كل ما تدلن به

«الترعة الطبيعية» لجيران إلى «لامنيه» أيضاً (ص ٢٠٩، ٢١٨): إن فكرة الخلق باعتبارها «مناولة عظيمة»، تنمّر الإنسان في الحياة الكونية، هي مركز «فاتحة فلسفة»، الذي ظهر عام ١٨٤٠.

(٣٣٠) «دوران الحياة» (٣٠ مارس ١٨٣٣)، «تيار الحياة» (٥ أبريل ١٨٣٣)، إلخ. ويتحدث «دي جيران» إلى «باربي دورفني» عن هذه الكلمة التي - كما يقول - هي «إله خيالي، طاغية، يسحره ويغويه». (11 avril, 1838, Œuvres, p.288).

(٣٤٨) رمزية المياه دائمة في «المذكرات»، مثلما هي القصائد، قارن بتأملات ١٠ ديسمبر ١٨٣٤، حيث يستحضر «جيران» «نهر الأفراح الخفية» الذي يتقلص - في فترات الجفاف الداخلي - إلى «خيط نحيل من الماء».

(٣٤٩) Le Centaure (Œuvres, p. 319).

وبالمثل، فعند ما شاخ «ماكاريه»، أصبح متأهبا للخضوع لمصيره الكوني، يقول: قريبا سأذهب لأمتزج بالأنهار التي تسيل في قلب الأرض الرحب» (السابق، ص ٣٢٢).

(٣٥٠) Le Centaure (Œuvres, p. 319).

(٣٥١) السابق، ص ٣٢٠: ولا يفيد التشديد على كل ما يمكن للتحليل النفسي أن يستخلصه من موضوع المياه هذا، والحياة ما قبل الميلاد.

(٣٥٢) نعلم أن «بروست» أيضا يلاحظ - لدى «ستاندال» - «شعورا بالارتفاع يرتبط بالحياة الروحية».

(La Prisonnière, Gallimard, 1923, t. II, p. 237-238).

ويستحضر «زيرومسكي» - بصدد موضوع المرتفعات، التي تجدها في «كاهنة باخوس» - موسى في سيناء، وإيليا على جبل الكرمل، وقالميكى على هيمافات (سبق ذكره، ص ٢٥٨).

(٣٥٣) Le Centaure (Œuvres, p. 320).

(٣٥٤) «آه، يا ماكاريه! إن أنصاف الآلهة أبناء الآلهة يسطون جثة الأسود فوق المحرقة، ويستفلدون قواهم فوق قمم الجبال!... إلخ»، ص ٣٢١.

(٣٥٥) ١٠ ديسمبر ١٨٣٤، ص ٩٩.

(٣٥٦) Maurice de Guérin, p. 379.

(٣٥٧) Pages sans titre، نشرت في الأول من أغسطس ١٩١٠، في Re-vue de Paris par A. Le Braz و«جيران» - الذي أحب زوجة صديقه «هيبوليت دي لامورفونيه»، في مثالية بالغة - يجد في العثور عليها في الطبيعة، حيث مادتها ممتزجة ومتشعبة: «ستتبع روحى، في غليان عذب، اتحدارها في الطبيعة... أن أعثر على عطر ذكرياتك مختبئا في الأعشاب...» (Revue de Paris, 1^{re} Août 1910, p. ١٤٠، 460).

(٣٥٨) إنه يريد أن «يلذّب في أمان بلا حدود في الكون».

(٣٥٩) Œuvres, p. 323 et 325: صورة رمزية لدى «بوريليس». ويعقد «باشلار» مقارنة بين موضوع المياه وموضوع خصلة الشعر، وهما - الاثنان - رمزان للسيولة وللهجرات: يكفي أن تسقط خصلة شعر، محلولة، وتساق، فوق الكتفين العاريين، حتى يتمش رمز الماء (L'eau et les rêves, p. 115). ولدنيا - هنا، إذن - في «الستور» معادل لموضوع الماء.

(٣٦٠) تشعر كاهنة باخوس - وهي تهب نفسها إلى أشعة الشمس المشرقة - بحياتها تنمو في ثديها «سواء في القوة، أو الروعة» (ص ٣٢٤)، وتلد «آبلو» على الجبل، «والشمس تخرجها» (ص ٣٢٩).

(٣٣١) Journal, 30 mars 1833, p. 40.

(٣٣٢) Maurice de Guérin et le poème en prose, Belles Lettres, 1932, p. 52.

(٣٣٣) «كان جيران» وقتئذ - في «فال دارجنون»، لدى «هيبوليت دي مورفونيه».

(٣٣٤) 10 décembre 1831, Œuvres, éd. Schneegans, p. 97.

(٣٣٥) Œuvres, p. 319-320.

أصبح «جيران» يشكو - الآن - من أنه، أحيانا، معزول، ومفصول عن أية مشاركة في الحياة الكونية، ص ٩٢.

(٣٣٦) La Psychanalyse de l'Art, p. 215.

(٣٣٧) وعلى نحو خاص «أوفيد» الذي درسه «جيران» للحصول على شهادة الأستاذية l'agrégation في شتاء ١٨٣٤. وبالنسبة للمصادر القديمة لـ «الستور» و«راهبة باخوس»، انظر مقدمة «ديسكاهور» للطبعة التي أصدرها للقصيدتين. لكن «الستور» عمل أقل عمقا بكثير من «راهبة باخوس».

(٣٣٨) انظر ما سبق ص ٤٦ من الأصل. وقد اعترف «آبيل ليغران» - الذي كان أول من أشار إلى التقارب - بأن التشابه لا يزيد عن العنوان فحسب (M. de Guérin, Champion, 1910, p. 151).

(٣٣٩) في Notice حول موريس دي جيران، في مقدمة طبعة تروتيان لمؤلفاته.

(٣٤٠) قارن مع برنار داركور، سبق ذكرى، ص ١١١ Bernard d'Harcourt. لكن «سانت - بوف» يعارض، على أساس أخلاقي ومسيحي صرف، حياة الحس وحياة الروح لدى الرجل المزدوج.

(٣٤١) أكد «برنار داركور»، سبق ذكره، ص ١١٨، انظر الفصل الخاص عن «سانت - بوف»، ص ص ٨٠، ١٢٢.

(٣٤٢) Le Réve chez les romantiques, allemands; Genève, 1937, p. 354.

(٣٤٣) يرى «زيرومسكي» خمس «لوحات» في «الستور»، ويدرس فيها الفعل وأبطال الرواية (Maurice de Guérin, Colin, 1921, p. 199-212).

(٣٤٤) هذه القصيدة هي أطول قصيدة ذكرها «موريس شابلان» في «مختارات من قصيدة النشر» (Juillard, 1915) وتشغل فيها تسع صفحات.

(٣٤٥) لقد صاغ «جيران» - على ما يقول «سانت - بوف» - «نفسية للستور» (Nouveaux lundis, III, p. 158).

(٣٤٦) Le Centaure (Œuvres, p. 317).

(٣٤٧) قارن Bachelard l'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de La matiere, Corti 1942.

يكون تلاعباً بالألفاظ، مادام «جيران» وهو يتحدث عن ماري - يقول إنه يظلم في الظلام» على ضوءها، بينما هي تفر في الظلال».

(٣٧٤) من ص ٣٢٤، ٣٢٧. والتعارض - على أية حال - مؤكد في موضع آخر للمرة الثانية، حيث نرى هذه الإشارات وهي تدخل «المسيرة الصامتة لكوكبة النجوم»، الذين ترشد لهم «الأقدار».

(٣٧٥) وبالمثل، فإن الاستخدام المتكرر للجمع : الظلال، الليالي، الأرياف، يمنح الإيحاء شيئاً أكثر إيهاماً، ورحابة، وعمومية.

(٣٧٦) المستور، ص ٣١٤.

(٣٧٧) المستور، ص ٣١٥.

(٣٧٨) المرجع السابق، ص ٣١٧.

(٣٧٩) المرجع السابق، ص ٣١٩.

(٣٨٠) المرجع السابق، ص ٣١٥.

(٣٨١) كاهنة باخوس، ص ٣٢٣.

(٣٨٢) لابد من الإشارة إلى مؤثر الإطالة، الناتج من استخدام اسم المفعول مع «6» (وخاصة في صيغة المؤنث)، الذي يرد في نهاية جملة أو جزء من جملة: «راسين» - أيضاً - يورده في نهاية بيت الشعر: «آريان، أختي، بأى حب مجروح...»

«Ariane, ma sœur, de quel amour blessée...»

(٣٨٣) حول إمكانات الفعل هذه (توريثات فعلية، واسم فاعل أو مفعول)، اقرأ التحليل الرفيع لبرنار داركور، سبق ذكره، ص ٣٤٨، ٣٥٢.

(٣٨٤) «إنه عادة ما يستخدم، ويفضل استخدام نظم أعرفه جيداً، لأنني حاولت في وقتي أن أدخله وأطبقه: البحر السكندري المألوف، المتمرس على نبرة الحديث، الذي يتأقلم مع كل انعطافات الدردشة الحميمة»؛ ذلك ما يقوله «سانت - بوف» الذي يعترف - مع ذلك - أن تطبيق «جيران» معيوب، ونظمه الشعري مهمل للغاية (Introd aux Œuvres, éd. Trébutien, p. XIX). «جيران» يفضل البحر السكندري - رغم ذلك - على «الآبيات الصغيرة»، لأنه يجد فيها «القليل من الانسجام والالتزان»:

(Lettre à sa sœur Eugénie, 10 septembre 1921. Œuvres, éd. Schneegans, p. 215).

(٣٨٥) «المستور»، ص ٣٢٢. انظر الدراسة حول هذا التلاعب الإيقاعي في Bernard d'Harcourt, op. cit., appendice IV, p. 352-356.

(٣٨٦) المرجع السابق. ونعرف التأثير الموفق الذي استخرجه «راسين» من استخدامه المتكرر لـ «سيدة» و«سيد»، والوقوفات التي تفرضها هاتان الكلمتان.

(٣٨٧) المرجع السابق، ص ٣٢١.

(٣٨٨) كاهنة باخوس، ص ٣٣٠.

(٣٨٩) المستور، ص ٣٣٠.

(٣٦١) شخصية «آبلو» - كاهنة باخوس الكبيرة - تشتت الانتباه، وإقامتها على جبال «بانجيه» يتم وصفها بطريقة غامضة، وتكشف - في موضع آخر - عن تناقضات في التفاصيل (وكاهنة باخوس الشابة التي تقول في البداية: «تدفقت في ندي، يا باخوس!» (ص ٣٢٤)، تظهر - في النهاية - وهي ما تزال تجهل الله (ص ٣٣٣). وعلى العموم، فتحة فوضي ربما كان من الممكن لجيران أن يصوبها، فيما لو طال به العمر.

(٣٦٢) Nouveaux Lundis, t. III, p. 157.

(٣٦٣) وبالمثل في المقارنة مع «كاليستو» التي تطورت كثيراً على النمط الهومييري، وصورة الأنهار الجوفية (ص ٢٢٧) التي يرى فيها «ديكاهور» النقش الأدبي للعنصر لاحتى لدى القدامى» (في طبعته للقصيدتين، ص ٦٢).

(٣٦٤) قارن Bernard d'Harcourt, M. de Guérin et le poème en prose (Belles Lettres, 1932 p. 122-160).

وحول الاتجاهات الفنية في قصائد «باربي النثرية»، انظر ماسيلي ص ٨٩ من الأصل، ولاحظ التشابهات بين بورتريهات «آبلو» و «آمايديه».

(٣٦٥) «تكشف مفردات وصور كاهنة باخوس، وبشكل خاص الإيقاعات، تخطيط «قصيدة النثر». (مرجع سابق، ص ٢٩٢، ٢٩٣).

(٣٦٦) النسق المفضل لـ م. دي جيران هو اللجوء إلى المفردات غير المتسقة، كما يقول «ش. برونو» (Histoire de la langue française, t. XII, p. 290).

(٣٦٧) وينامر «سانت - بوف» في «الذة» (في تعليقه عليه) باستخدام صياغات لاتينية «صخرة عبثية»، وسيتحدث «جيران» عن «ليال عمياء» (ص ٣١٦)، يستخدم الاثنان كلمة «يغذى» (nourrir) بالمعنى القديم (نرية، تهذيب). قارن Bernard d'Harcourt، سبق ذكره، ص ٢٧٣ - ٢٨٣ وحول مفردات لغة «سانت - بوف» - في «الذة» - يمكن الرجوع إلى L'originalité littéraire de Sainte - Beuve dans Volupté (S.E.D.E.S., Paris, 1953, p. 8-12).

(٣٦٨) مرجع سابق، ص ٣٦٠. وانظر الفصل الخاص بتقنية القصائد، فيما يلي من هذا القسم.

(٣٦٩) التعبير لبرنار داركور (ص ٢٢٧)، الذي أستمد منه - هنا - بعض الاستخلاصات.

(٣٧٠) Pensées de Joseph Delorme, XV.

ويذكر «سانت بوف» - كأمثلة - «أم، غريب، غيور، رائع، يفيض».

(٣٧١) في «كاهنة باخوس» فقط، هؤلاء المرحضات السريات» (ص ٣٢٣)، «بضعة مصائر سرية» (ص ٣٢٥)، «أضرار سرية» (٣٢٧)، «مطاردات سرية» (ص ٣٢٨).

(٣٧٢) كاهنة باخوس، ص ٣٢٨.

(٣٧٣) Revue de Paris, 1^{er} août 1910, p. 455. ومع تذكر «الظلال» الجهنمية للمصور القديمة، يظل المعنى المحدد لها مختلطاً، ويكاد أن

(٤٠٣) L'Hymne à Tanit (Salammbô, chap 2) انظر دراسة

A.François, Poème en prose et vers libre, Bibliothèque Universelle et Revue Suisse, mars. 1918.

(٤٠٤) كتب «فويو» إلى أخيه أنه قد «افتتن بهذا الشكل نصف الشعري» (Avertissement du Parfum de Rome, Œuvres de Veuillot, Lethielleux, t. IX, p. XVI) و«عطر روما» كُتبت كلها في هذا الشكل، ونجد - أيضاً - عدداً وفيراً من «نثرات في شكل آيات» في «Ça et là» المنشور عام ١٨٦٠ (Œuvres, t. VII) (٤٠٥) انظر ما سبق، ص ٧٥-٧٦ من الأصل.

Le Parfum de Rome, Œuvres de Veuillot, t. IX, p. 128-440. (٤٠٦)

Fragments intimes et romanesques, Calmann Lévy, 1914 (p. 327-353). (٤٠٧) جُمعت في

Le monde Antediluvien, Poème biblique en prose Comon, 1845. (٤٠٨)

Eod. loc., Préface, p. XVIII et p. XII. (٤٠٩)

(٤١٠) جمعت القصائد ونشرت - عام ١٨٩٧ - لدى «لومير»، ثم - مرة أخرى - عام ١٩٠٩، مع «غبار» و«آمايديه». ونشرت «اللاكون» و«العينان المتقلبتان» في «كائن» عام ١٨٥٧، تحت عنوان «إيقاعات منسية».

(٤١١) كما في «أربعون ساعة»، حيث تفصل المقاطع بلازمة Poussière, Rhythmes oubliés, Amaidée, Lemerre, 1909, p. 113) أو في «فاجين الشاي الثلاثة» (ص ١٤٩).

(٤١٢) انظر - على سبيل المثال - بداية «اللاكون» (eod. loc., p. 153).

(٤١٣) تواتر المقاطع الثمانية ودقة وتصويرية الصفات اللونية، إلخ.. والانشتغالات الشكلية لها أكثر وضوحاً - هنا - مما في الروايات.

(٤١٤) وحتى قصيدة «عندما ترينتي ثانية»، فقد نشرت في العدد الأول من Memorandum بتاريخ ٢٦ سبتمبر ١٨٣٦. ولندكر - هنا - أن «آمايديه»، بالمقابل، التي تحدث عنها «باربي» باعتبارها «قصيدة نثر» - (انظر Grelé, Barbey d'Aurevilly, Caen, Lanier, 1904, p. 186) - لا يمكن، بسبب طولها، ورغم الهم الفنى المسيطر عليها، أن تستحق هذا الاسم، وستقدم «آمايديه»، بالمقابل، نموذجاً جيداً للأضرار التي يسببها مفهوم «رواية - قصيدة».

Jules Barbey d'Aurevilly, Caen, Lanier, 1904, p. 313. (٤١٥)

Poussière, Rhythmes oubliés, Amaidée, Lemerre, 1909, p. 118-119. (٤١٦)

Eod. loc., p. 124. (٤١٧)

(٣٩٠) Maurice de Guérin, p. 212. وحول هذه الإطالة وهذا الاقتصاد في النفس، انظر ص ٢٠٩، ٢١٢.

(٣٩١) هذه القصيدة منشورة في طبعة «شنيجانز» Schneegans، ص ٣١٣، ٣١٤. وقد استطاع «موريس» أن يقرأ - في «الشهداء» و«بردى الأحرار» - أو أن يستلهم، ببساطة، القصيدة الرومانس في شكل «لازمة موسيقية»، مما كانت تغنيه زوجيني وميمي، أختاه.. (٣٩٢) قارن - أيضاً - وصف الستور وهو يعوم، الذي سبق ذكره من قبل، «نصفى مختبئ في المياه، يتحرك ليطفو فوقها، بينما النصف الآخر يرتفع هادئاً، وكنت أحمل ذراعي الفارغتين فوق الأمواج» (ص ٣١٧).

(٣٩٣) نعلم أن «جيد» كتب قبل وفاته بقليل - نصاً قصيراً حول أسطورة «تيزيه» Thésée (N.R.F., 1947) ألا يملك «تيزيه» المرافق بعضاً من ملامح ستور جيران، «كنت الريح، كنت الموجة، كنت نباتاً، كنت عصفوراً». لم أكن أتوقف عن نفسي، وكل اتصال مع العالم الخارجي، لم يكن يعلمني بحدودي بقدر إيقاظه اللذة داخل (ص ١٠). وكثيراً ما عقدت مقارنات بين «جيد» و«جيران» قارن أيضاً (Gide, Jour nal, 8 février 1916. «لم أحب أبداً موريس دي جيران، ولم أقرأ جيداً، وذلك لضيق من سماع أنني أشبهه»، éd. de la Pléiade, p. 538).

(٣٩٤) حول هذه الشواغل الفنية التي تتضح أكثر فأكثر لدى كتاب النثر، اعتباراً من القرن التاسع عشر، قارن Lanson, L'Art de la prose, Fayard, 1908, p. 223-224.

(٣٩٥) «لقد ولد النثر بالأمس، ذلك ما ينبغي قوله. والنظم الشعري هو الشكل الأكثر ملائمة للأدب القديمة. لقد تشكلت كل التركيبات المعروضية، لكن تلك الخاصة بالنثر لم تتوفر بعد» (Correspondance de Flaubert, éd. Charpentier, t. II, p. 95).

(٣٩٦) ذكره «موباسان» في مقاله حول «فلوير» Revue Bleue, 26 Janvi- er 1884 (التشديد من عنده) ذكره «فرير» L'Esthétique de Flaubert, Conard, 1913, p. 183.

(٣٩٧) Correspondance, t. II, p. 70. وجملة «فلوير الشهيرة»: «عندما أكتب رواية يخطر ببالي أن أصور درجات اللون والظل» (ذكرها الأخوان جونكور Journal, I, p. 366) ليس لها دلالة مخلفة كثيراً.

Correspondance, t. IV, p. 227. (٣٩٨)

La théorie de l'art pour l'art en France, Hachette, 1906. (٣٩٩)

(٤٠٠) يذكر الشقيقان «جونكور» هذه الصيغة، وهم ينسبونها إلى «جوتييه»، باعتبارها «الصيغة العليا للمدرسة» (ذكره كاساني، ص ٤٤٢، Jour nal, 3 janvier 1887).

Flaubert, Œuvres, éd. Conard, t. III, 1924, p. 206. (٤٠١)

(٤٠٢) انظر ملاحظات طبعة Conard، ص ٦٦٩.

Val, t. I, p. 128. ونعلم أن «لوفيفر» - دوميه» قد أدار «لارتيست» من يوليو ١٨٤٥ إلى يوليو ١٨٤٧ (ونشر فيها ١٢ صلاة مسائية)، وأن «هوساي» أدارها من ١٨٤٤، ثم - مرة أخرى - اعتباراً من ١٨٦٧ (انظر Histoire de l'Artiste في Revue du XIX^e siècle, février--mars 1867).

حول العلاقة بين «بودلير» و«لوفيفر»، انظر الفصل الأول من القسم الأول، فيما يلي - ص ١٢٠ من الأصل.

(٤٣٠) لنذكر أن «بودلير» قد خصص مقالاً عن «شانفلوري» (في L'Art Romantique, VI; Champfleury, des souvenirs à Baudelaire انظر - أيضاً - الفصل الأول، التالي).

(٤٣١) Fantaisies et Ballades, à la fin des Fantaisies d'hiv- er, Martinon, 1847 كما نجد بضعة مقاطع جمعت في Chmpfleury inédit, Clouzot, 1903.

(٤٣٢) Fantaisies d'hiver, p. 95-98.

(٤٣٣) L'automne, Fantaisies d'hiver, p. 111.

(٤٣٤) كل هذه الأنواع الوصفية - بلا شك - وباعتبارها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالأوضاع المعاصرة، «الصحفية»، يمكن اعتبارها - رغم هذا - طرق وصول إلى «قصيدة النثر». وقد رأينا كيف حول «برتران» وقائع معاصرة عن أكتوبر إلى قصيدة (انظر ما سبق، ص ٦١ من الأصل). و«الأشياء المرئية» لهو جو، و«انطباعات» الأخوين «جونكور» و«لوحات المقعد» لجوتيه، تتسم بميل إلى علامات الترقيم، وإلى «الآني» الشعرى، الذى يمثل طرف نقىض من الميل الكلاسيكى إلى التكوينات الكبيرة المكتملة.

(٤٣٥) هذه اللوحة عن «السوق» - على سبيل المثال - التى ظهرت فى «كورسير Corsaire» عام ١٨٥٨، بعنوان «ما نراه فى ضواحي باريس» (بتوقيع كروكينول)، ألا يمكن اعتبارها تخطيطاً لـ «المهرج المعجوز» لبودلير؟ شاهدوا الخيام التى لا تحصى، المقامة بأناقة ودلال، تحت ظلال الأشجار الكبيرة، والتى تؤوى الرقصات الفرحة، والمروضات من كل الأنواع، ومقاهى مرتجلة. انظروا الألف دكان للحلوى، ومحلات لعب الأطفال، والمصاصات، والأشياء العابرة، وألعاب المقامرة أو البراعة، وأطباء الأسنان الجهلة، وقارئى الحظ، بملتهم الضخمة، وبذلكهم المبتذلة الثراء، والانتعاش المريب، وموسيقيتهم ذوى الموهبة الأكثر ربة. أعترف بأننى أحب تناثر الأصوات الغريب الذى يصوغه ألف صوت مختلف. الطبول، والأبواق الزاعقة، الكلاينات المزكومة، الأبواق الصغيرة، ذات الصوت الحاد المخصصة للبهلوانات... (Le Corsaire, 17 octobre 1958). لكن «بودلير» - يكتب «قصيدة» - سيدخل فيها تقابلات ورمزا.

(٤٣٦) انظر مقدمة «سأم باريس»، «إلى أرسين هوساي».

(Baudelaire, Œuvres, Pléiade, t. I, p. 405).

(٤١٨) نشر «بودلير» عام ١٨٥٣ ترجمة «الغراب» فى «لارتيست» (الأول من مارس ١٨٥٣).

(٤١٩) فى مقدمة Les Philosophes et les Ecrivains religieux رقد أوضح «جرليه» تماماً كيف أن «باري دروفى» انشغل بالتعبير عن تموجات حياته الداخلية، بأكثر من انشغاله بمعالجة أسلوبه بأناء (مرجع سابق، ص ١٧٥، ١٨٧).

(٤٢٠) يمكننا أن نطبق - باستحقاق كامل - على قصيدة النثر، جملة «ل. رينو» هذه، التى تتعلق بمجمل الأدب الفرنسى (L'influence allemande en France aux XVIII^e et XIX^e siècles, Hachette, 1922, p. 216-217).

(٤٢١) Ballades..., p.392. كما يتم عقد مقارنات غريبة بين قصائد من قبيل «مسافر» لـ «فيرز» (ص ٢٨٠)، و«رغبة» لـ «تييك» (ص ٢٨٤)، والإندفاع صوب «مكان آخر» الذى كثيراً ما عبر عنه «بودلير».

(٤٢٢) ترجم «نرفال» أولاً قصائد Buch der Lieder, ballades et poèmes lyriques (dont la Nordsee) ثم «بين - بين» وأخيراً مقطوعتين من «Traumbilder»، وجميع هذه القصائد - عدا «بين - بين» منشورة فى المجلد الأول من المؤلفات الكاملة، مع ترجماته الأخرى للقصائد الألمانية: Michel Lévy, 1868).

(٤٢٣) Questions, traduction Nerval (Œuvres, t. I, p.473). (٤٢٤) كتبت «موت الدولفين» و«مساعد الحاكم فى الحقول» حوالى عام ١٨٦٦. وستلاحظ - فى الثانية - التكوين على هيئة مقاطع أو أدوار، وتكرار التعبيرات التى تقوم بدور المفصل من مقطع إلى التالي. هل نحتاج إلى أن نضيف أن «فانتازيا» هذه الأناشيد الغنائية الساحرة تبدو لنا، على العكس، فرنسية صرفة؟

(٤٢٥) «ضوء القمر فى الغابة» مستلهمة - بالتأكيد - من «شامبريان»، و«ذكرى» تستدعى «بحيرة» لامارتين، و«الزائر الليلي» (وهو الحزن) يذكرنا بـ «المجهول الذى يرتدى السواد» لموسيه، إلخ.

(٤٢٦) Le Passé (Livre du Promeneur, 27 janvier) وقد حرر «ج. برونه» - فى Bibliothèque Romantique - الصلوات الممائية للير فال Presses Françaises, 1924 مع مقدمة مثيرة للاهتمام حول «لوفيفر - دوميه».

(٤٢٧) Poésies complètes d'Arsène Houssaye, 1849. وحول «أغنية صانع الزجاج»، انظر - فيما بعد - ص ١٢٠، ١٢١ من الأصل.

(٤٢٨) «حوريات البحر»، إيقاع بدائى، النبع، مهدة إلى المصور الزيتى برودون.

(٤٢٩) «هى مسألة منفصل فيها جانباً، تلك الخاصة بالشعر، واللفة التى تلائمها»، ذلك ما يقوله «لوفيفر» فى Vespres de L'Abbaye du

وجهة النظر فى الرواية على مستوى المكان والزمان

بوريس أوسبنسكى*

المنظور، بشكل عام، هو منظومة لتمثيل مكان ثلاثى أو رباعى الأبعاد، بوساطة وسائل فنية خاصة بشكل فنى معين. ونقطة الإحالة فى منظومة المنظور الخطى هى موقع الشخص الذى يقوم بالوصف.

فى الفنون البصرية، نتحدث عن تحويل المكان الواقعى متعدد الأبعاد إلى سطح مرسوم ذى بعدين، والنقطة الموجهة هنا هى موقع الفنان. فى الأدب، يتحقق الشئ نفسه من خلال العلاقات المكانية والزمانية القائمة على اللغة بين الذات الواصفة (أو المؤلف) والحدث الموصوف. وسوف ننظر أولاً فى أمثلة على تثبيت وجهة نظر المؤلف فى مكان ثلاثى الأبعاد، ثم نتقل بعد ذلك إلى أمثلة تحديدها الزمانى. المكان :

تطابق موقع الراوى مع إحدى الشخصيات:

لقد ذكرنا توكاً أن موقع الراوى (أو المراقب) فى العمل الأدبى قد يتطابق مع إحدى الشخصيات أو لا يتطابق. وكثيراً

تكون وجهة نظر الراوى، فى بعض الحالات، أكثر أو أقل تحديداً من الناحية الزمانية أو المكانية، فنكون قادرين على معرفة موقعه من خلال الإحداثيات المكانية أو الزمانية، التى يدار من خلالها السرد. من ذلك مثلاً، أن موقع الراوى فى العمل الأدبى قد يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات، كأنه هو الذى يقوم بالسرد من النقطة التى تقف فيها الشخصية.

وباستخدام جهاز اصطلاحى مختلف إلى حد ما، يمكننا أيضاً أن نتحدث عن المنظور المكاني أو الزمانى الذى يتم تبنيه فى بناء السرد. والمشابهة بينه وبين تمثيل المنظور فى الرسم أكثر من مجرد استعارة، فى هذه الحالة.

* فصل من كتاب Boris Uspensky A poetics of composition. University : of California Press, 1973.

ترجمة : سعيد الغانمى

ما نواجهه الحالة الأولى التي هي موضوع نقاشنا: حيث يبدو الراوى كأنه «ملازم» للشخصية إما بصورة مؤقتة، أو على طول السرد، وبذلك يحتل الموقع المكاني نفسه الذي تحتله الشخصية. على سبيل المثال، حين تدخل إحدى الشخصيات غرفة ما، يصف الراوى الغرفة، وحين تخرج الشخصية إلى الشارع، يصف الراوى الشارع. فضلاً عن ذلك قد يمتزج المؤلف بالشخصية، فيتبنى بصورة مؤقتة، أنظمتها الإيديولوجية والتعبيرية والنفسية، وبالتالي، تكشف وجهة النظر التي يتبناها المؤلف عن نفسها على جميع المستويات المقابلة لها لدى الشخصية.

في حالات أخرى، يرافق المؤلف الشخصية، لكنه لا يمتزج بها، وبالتالي يكون وصف المؤلف غير محدد بالنظرة الذاتية لدى الشخصية، بل بنظرة تتجاوز الشخصية إلى الشخصيات Suprapersonal. وفي مثل هذه الحالات يتطابق موقع المؤلف والشخصية على المستوى المكاني، لكنهما يختلفان على المستويات الإيديولوجية أو التعبيرية أو غير ذلك. وبقدر ما يلزم المؤلف الشخصية، ولا يتجسد فيها، يمكنه أن يرسمها ويصورها، ولا يستطيع أن يفعل ذلك إذا كانا يشتركان في نظام إدراكي واحد^(١).

وحالات ملازمة المؤلف لإحدى الشخصيات في العمل الأدبي شائعة بكثرة. تمثيلاً على ذلك، يتابع المؤلف أو الراوى في الجزء الأكبر من السرد في (المسوسون) لدوستويفسكي «ستافروجين» من الناحية المكانية، برغم أنه لا يصف الأحداث من وجهة نظر ستافروجين نفسه^(٢). وفي (الإخوة كارامازوف) يتحول الراوى إلى رفيق غير منظور لكل من أليوشا وميتيا لفترات طويلة من الزمن. أحياناً يصوغ المؤلف وصف بعض الأحداث بمتابعة إحدى الشخصيات، برغم أنه لا يصف الأحداث من وجهة نظر تلك الشخصية. في (الحرب والسلام)، مثلاً، نرافق، نحن القراء، بيير إلى معركة بوردينو، ونصير شهود عيان لها. وليس من يحملنا إلى هناك سوى بيير نفسه، برغم أن وصولنا إلى الميدان لا يعنى أننا مقيدون به، فنحن نستطيع أن نتركه ونتبنى مواقع مكانية مختلفة.

أحياناً لا يتحدد موقع الراوى إلا تحديداً تقريبياً فقط، فربما لا يلزم شخصية معينة واحدة، بل مجموعة من الشخصيات. مع ذلك، نستطيع أن نحدد موضعه المكاني بدقة. ولنلق نظرة على مشهد من (الحرب والسلام) يحدث في إحدى أماسى آل روستوف. يجتمع الشباب - ناتاشا وسونيا ونيكولاى - في غرفة الجلوس وهم يستعيدون ذكريات طفولتهم. ولا يجرى الوصف هنا من وجهة نظر شخصية معينة:

في منتصف حديثهم في غرفة الديوان، دخل دملر الغرفة، واتجه صوب القيثارة المنتصب في الزاوية. نزع عنه غطاءه، فأصدر القيثارة صوت صرير. «إدوارد كارليتش، هلا عزفت لنا مقطوعة م. فيلد المفضلة» جاء صوت الكونتيسة العجوز من غرفة الاستقبال. (ص ٤٨٦)

واستجابة لطلب الكونتيسة العجوز يداعب السيد دملر أوتار القيثارة:

«ناتاشا! لقد جاء دورك الآن. غن لى شيئاً». جاء صوت الكونتيسة. (ص ٤٨٧)

لو أن تولستوى أخبرنا فقط بأن «الكونتيسة تكلمت من غرفة الاستقبال» لما كان مكان الراوى محدداً تحديداً دقيقاً مثلما هو في هذه القطعة. مع ذلك، فإن عبارة «تكلمت الكونتيسة من غرفة الاستقبال» ممكنة جداً، وتأتى مناسبة تماماً للنص، ما دام تولستوى يكتب بعد مقطع واحد فقط: «استمع الكونت إليا أندريفيتش إلى غنائها [المقصود: ناتاشا] من مكتبه، حيث كان يتحدث مع ميتسكا» (ص ٤٨٧). هنا ينقل المؤلف موقعة المكاني السابق، الذي كان محدداً وملموماً بوضوح، إلى موقع مكاني غير محدد، موقع يؤثر أن يرى ويعرف من خلاله ليس فقط ما يجرى في غرفة واحدة، بل ما يجرى في البيت كله، وفي أماكن أخرى أيضاً.

من ناحية أخرى، لو أن المؤلف اعتمد على مدركات ناتاشا وسونيا ونيكولاى، لكان يجب أن يقول: «سمعوا صوت الكونتيسة». وفي هذه الحالة يجب أن يستخدم

تولستوى وجهة نظرهم النفسية (وهو موقع يطغى على أسلوبه فى مواضع أخرى)^(٣). ولكن هذا مالا يفعله المؤلف؛ إذ يؤثر، بدلاً من ذلك، أن يصف المشهد من خلال مراقب حاضر على نحو غير منظور فى الغرفة ويصف كل ما يراه.

لا تطابق الموقع المكاني للمؤلف والشخصية

لقد تفحصنا الحالات التى تتطابق فيها وجهة النظر التى يروى بها السرد مع الموضع المكاني لإحدى الشخصيات أو لمجموعة من الشخصيات. ولكن هناك حالات أخرى، حتى حين يكون الموقع المكاني للمراقب محدداً تحديداً دقيقاً، فإن موقعه لا يقابل موقع أى من المشاركين فى الحدث. وستتناول الآن أشكالاً مختلفة من هذا النوع من السرد.

المسح التتابعى

أحياناً تتحول وجهة نظر الراوى على نحو تتابعى من شخصية إلى أخرى، ومن تفصيل إلى آخر، وتسند إلى القارئ مهمة تجميع أوصال الوصف المنفصلة فى صورة متماسكة. وحركة وجهة نظر المؤلف هنا مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا فى الفيلم التى تقدم مسحاً تتابعياً لمشهد معين.

ويمثل مشهد المعركة فى (تاراس بولبا) لجوجول إضاءة لهذا النوع من البناء. فمن بين الجمع العام للمتقاتلين، يركز المؤلف كاميرته أو آلة تصويره أولاً على اثنين من المحاربين، ثم على اثنين آخرين. وليست حركة كاميرا المؤلف بالحركة الاعتيادية، بل هى تتابع الشخصية حتى تهزم، وحين تقتل تنتقل إلى منتصر آخر وتظل معه حتى يهزم أيضاً، وهكذا. ومن هنا تمر وجهة نظر المؤلف، مثل إكليل النصر، من المنتهزم إلى المنتصر.

وليس وصف المؤلف هنا بالوصف اللاشخصى تماماً، لأن المؤلف يقف على مقربة من المتحاربين، ويتنقل باستمرار من أحدهم إلى الآخر. ويعتمد هذا الانتقال على التماس الجسدى بين الشخصيات: أى أن حركة كاميرا المؤلف ليست بالاعتباطية فى الميدان، بل هى أشبه بسباق التناوب، حيث تكون وجهة النظر مثل عصا السباق، يتم تمريرها من شخصية إلى أخرى. وهكذا يتم الحفاظ، فى مشهد ما، على ملازمة الراوى المكانية لإحدى الشخصيات هنا، لأن موقعه المكاني يتحدد بموقع الشخصية.

فى حالات أخرى، لا تعتمد حركات وجهة نظر المؤلف على حركة الشخصية. تمثيلاً على ذلك، فى الوصف التالى لحفلة عشاء آل روستوف فى (الحرب والسلام):

اختلس الكونت النظر من خلف بلور آنية الشراب، وأطباق الفاكهة إلى زوجه وقبعتها العالية ذات الأشرطة الزرق، وصب الخمر بحماسة لمجاوريه، دون أن يغفل نفسه. وألقت الكونتيسة أيضاً، وهى المشغولة الذهن بواجباتها كمضيفة، نظرات ذات دلالة من خلف الأناناس على زوجها، الذى فاجأها وجهه ورأسه الأضلع الذى بدا شديد الاحمرار فى شعره الأشيب. عند نهاية مجلس السيدات كان هناك حديث وتمتمة بموسقة، أما عند الحافة الأخرى للطاولة، فقد ارتفعت أصوات الرجال وتعالى ولا سيما صوت عقيد الفرسان، الذى ازداد توهجاً، فأكل وشرب بإفراط، حتى عذ الكونت نموذجاً للبقية.

ويبرود ترافقه ابتسامة شفيفة كان يخبر فيها أن الحب ليس عاطفة أرضية، بل هو عاطفة سماوية. وكان بوريس يعرف صديقه الجديد ببيير بأسماء الضيوف، وهو يتبادل النظرات مع ناتاشا التى تجلس أمامه. لم يقل ببيير شيئاً، بل نظر حوالياً فى الوجوه الجديدة، وأكل كثيراً... ناتاشا التى كانت تجلس قبالة بوريس، حدقت فيه، مثلما تحديق الفتيات فى الثالثة عشر إلى صبي قبلهن لأول مرة، فوقعن فى أسر هواه...

كان نيكولاى يجلس على مائدة من سونيا، إلى جوار جولى كاراجين، وهو يبتسم ابتسامته العفوية أيضاً، فقد كان فى حوار معها. أما سونيا فقد كانت تبتسم ابتسامة أملتتها الرفقة، وفى داخلها تعتمل عذابات الغيرة، وفى لحظة ما استولى عليها الشحوب، ثم احمرت، ثم انصرفت قواها جميعاً لاستراق السمع لما كان يقوله نيكولاى وجولى. رمقتها المربية بنظرة

عصبية وكأنها تنهياً للاستياء من الإهمال الذي قد يتعرض له الأطفال. أما المعلم الألماني الخصوصي فقد كان يحاول أن يحفظ عن ظهر قلب قائمة بجميع أنواع الأطباق، والحلويات والخمور، لكي يكتب عنها وصفاً تفصيلياً لأبناء شعبه في ألمانيا، وقد استبد به الإحساس بالإهانة لأن الساقى الذي يحمل القنينة الملفوفة بمنديل كان قد تجاوزته. (ص ٥٣).

تنتقل كاميرا المؤلف هنا على التتابع من واحد إلى آخر من أولئك الجالسين على الطاولة، وتلتقى هذه المشاهد المنفصلة في مشهد واحد مركب. وهذه وسيلة مشابهة لما يحدث في الأفلام.

إن مشهداً مثل هذا يضم تقريباً الشخصيات جميعاً عن طريق الانتقال من واحد إلى آخر، لافت للنظر حقاً، لأنه يمثل انصرافاً عن وسائل تولستوى الاعتبارية في الوصف، حيث يلزم الراوى في كل مقطع وصفى ثابت شخصية أو أخرى من الشخصيات. وتفسر التغيرات التتابعية السريعة في موقع المؤلف أثر التسارع الزماني الذي يرافق في العادة الوصف المسحى. ويبدو أن المسح التتابعى للضيوف على مائدة الوليمة يقلد حركة نظر إنسان ما حين ينظر إلى المشهد؛ إذ لا تنتمى مثل هذه النظرة إلى أى من الشخصيات على المائدة، بل تنتمى بالأحرى إلى المؤلف نفسه الذى يبدو حاضراً على نحو غير منظور فى المكان الذى يقع فيه الحدث.

يستخدم تولستوى الوسيلة نفسها فى وصفه حفلة العشاء فى بيت الكونت فاسيلى بمناسبة عيد الشفيع لتسمية إيلين، مباشرة قبل إعلان خطبة إيلين وبير (ص ١٨٩). وفى كلتا هاتين الحالتين، فإن موقع المؤلف مجسد إجمالاً، أى أن المؤلف يبدو وقد احتل له موقعاً بين الشخصيات التى يصفها.

وفى أمثلة أخرى من المسح التتابعى، لا يكون موقع المؤلف المكاني واضح التحديد، بل يكون قادراً على تصوير عدد من الشخصيات التى تحتل أماكن مختلفة متعددة -

أماكن لا يمكن النظر إليها من وجهة نظر واحدة. مثلاً، حين يصل أناتولى كوراجين إلى منطقة «التلال المكشوفة» قاصداً تعرف الأميرة ماريا، وحين يلجأ كل واحد إلى غرفته مساء، يسمح تولستوى الشخصيات جميعاً، فيصف من ناحيته ما يقوم به كل واحد منهم - أناتولى، الأميرة ماريا، الأنسة بورين، زوجة أندري، والأمير العجوز بولكونسكى. وهذا التتابع مشابه لمسح مائدة الوليمة، والفرق الوحيد بينهما هو أن الشخصيات الموصوفة هنا غير مجتمعة فى مكان واحد. بحيث يمكن وصفها ورصدها من وجهة نظر واحدة. فالانتقال المكاني للمؤلف واضح وجلى هنا؛ إذ يبدو منتقلاً من غرفة إلى غرفة، ملقياً بنظرته على كل واحدة من الشخصيات (ص ٢٠٦).

إن أوجه الشبه الصنفية بين التقنيات المستخدمة هنا وبين تقنيات الفيلم فى انتقال الكاميرا والمونتاج، واضحة بجلاء.

حالات انتقال أخرى فى موقع الراوى المكاني

لقد ناقشنا حتى الآن الحالات التى يتوالى فيها السرد مع تغير موقع الراوى، أى حين ينتقل المراقب الواصف عبر المكان الموصوف. وفى الأمثلة التى قدمناها أعلاه يميل الوصف إلى التقطع فى مشاهد منفصلة، يوصف كل منها من موقع مكاني مختلف، ولا يأتى الإيهام بالحركة إلا حين تجمع مع بعضها - وكذلك الحال مع الفيلم الذى تكون الحركة فيه نتيجة إسقاط متوالية من الأطر الساكنة.

مع ذلك، فإن حركة موقع المراقب السارد يمكن نقلها ليس فقط من خلال متوالية من المشاهد الساكنة، التى يخلق مجموعها الإيهام بالحركة، بل من خلال تصوير مشهد واحد من مصدر متحرك، مع ما تتسم به الحركة من تشويه للأشياء.

وبالإمكان رصد عمليات موازية لهذه فى عالم الاتصال البصرى (فى لوحة أو صورة فوتوغرافية... إلخ). إذ يمكن نقل الإيهام بحركة الشكل الإنسانى، مثلاً، عن طريق متوالية من المشاهد المنفصلة التى يتخذ الشكل فى كل منها وضعية مختلفة، وفى هذه الحالة، يجمع مصور هذا الشكل

نظرة عين الطائر

حين تكون هناك حاجة لوصف يحيط بكل تفاصيل المشهد الموصوف، فإننا فى الغالب لا نجد المسح التتابعى ولا الراوى المتحرك، بل نجد نظرة شاملة للمشهد من وجهة نظر واحدة عامة جداً. ولأن مثل هذا الموقع المكاني يفترض فى العادة وجود آفاق واسعة جداً، فيحق لنا أن نسميه وجهة نظر عين الطائر.

ولكى يتبنى المراقب وجهة نظر ذات نطاق واسع كهذه، تطل على المشهد بكامله، فلا بد له أن يتخذ موقعاً مشرفاً على الحدث. تأمل، مثلاً، الموقع العالى للمراقب فى هذا المشهد من (تاراس بولبا) لجوجول:

انحنى القوقازيون على ظهور خيولهم، وتخفوا عن الأنظار بين الأعشاب، بحيث لا تكاد ترى قبعاتهم السود، وليس هناك ما يكشف عن حركتهم سوى تكسر العشب للماع.

من الواضح أن المراقب هنا قد تبنى موقعاً معيناً ليس بالمجرد، بل هو واقعى، ويدل على هذا الموقع وجود بعض الأشياء التى لا يستطيع أن يراها المراقب من مكانه المتميز (٧).

كثيراً ما تستعمل نظرة عين الطائر عند بداية أو نهاية مشهد معين، أو حتى عند بداية السرد بكامله أو عند نهايته. مثلاً، غالباً ما تعامل المشاهد التى تضم عدداً كبيراً من الشخصيات على النحو التالى: تعطى فى البداية نظرة شاملة عامة للمشهد كاملاً، من وجهة نظر عين الطائر، ثم يتحول المؤلف إلى أوصاف الشخصيات، وبذلك يتم تقطيع المشهد إلى حقول بصرية صغرى، وعند نهاية المشهد، تستخدم نظرة عين الطائر مرة أخرى فى الغالب. وتؤدي هذه النظرة المرتفعة المستعملة فى أول السرد وآخره، وظيفة نوع من «الإطار» للمشهد أو للعمل كاملاً. وسنعود لمناقشة هذه الوظيفة الخاصة بوجهة النظر فيما يتعلق بارتباطها بمشكلة «الإطار» للعمل الفنى.

تستعمل هذه الوسيلة فى آخر (تاراس بولبا) حين يصف جوجول، بعد موت تاراس، نهر دينستير (٨). ويتم الوصف من وجهة نظر لا شخصية تتسم بأفاقها الواسعة:

الوضعيات المختلفة فى حركة متصلة. ومن ناحية أخرى، يمكن نقل حركة الشكل بوصفها مشهداً واحداً يتم فيه إبراز التشويهاات التى يتعرض لها الشكل نتيجة الحركة على سبيل المثال، حين نريد تصوير شئ يتحرك، فإن أمامنا خيارين: إما أن نلتقط له متوالية من اللقطات السريعة، ونستخدم العرض السريع، ثم نرتب هذه الصور وفق نظام يسمح لنا بإعادة بناء الحركة، أو أن نستخدم عرضاً أطول، ونترك التشويه أو التضبيب ليمثل الحركة. وكلا هذين النوعين من تمثيل الحركة يمكن العثور عليه فى الفنون البصرية الأخرى أيضاً (٤).

يمكن رصد وسائل مشابهة لإيصال الحركة فى الأدب، غير أن اهتمامنا ينصب هنا على حركة وجهة نظر الراوى. لقد أوضحنا التقنيات الأولى عند مناقشتنا للمسح التتابعى. ونستمد إيضاح التقنيات الثانية من نقاش الفضاء الفنى لدى جوجول الذى قام به يورى لوتمان. يوضح لوتمان أننا نحس فى عدد من الحالات لدى جوجول بوجهة نظر متحركة فى وصف المشهد الكلى (٥).

تفرقت أكوام القش الرمادية، وحزم الذرة الذهبية على طول الحقول، وكانت تتهاذى خلال فضاءاتها الشاسعة.

يصف جوجول الأشجار والتلال كأنها تتصرف على النحو نفسه، والمثال التالى ذو أهمية خاصة:

كانت ظلال الأشجار والأحراش تسقط، كالنيازك، بحافاتها الحادة على الأرضى المنحدرة.

يلاحظ لوتمان أن صورة «الظلال... بحافاتها الحادة» تشير إلى أن الوصف يتم من وجهة نظر مراقب ينظر من الأعلى إلى الأسفل، وفى عبارة «الظلال... كالنيازك» يتم خلق الإيهام بالمنحنى التيزكى المنسوب لظلال الأشجار كنتيجة لحركة المراقب المتحرك برشاقة (٦).

ولا يتكرر هذا الاستخدام لموقع المراقب المتحرك كثيراً، لذا يصعب العثور على أمثلة عليه، لكن علينا أن نضع فى اعتبارنا، برغم ذلك، أن مثل هذه التقنية الوصفية أمر ممكن.

في المشهد الصامت يمكن للمراقب، الذي يقف على مسافة من الفعل، أن يرى الشخصيات، ولكنه لا يستطيع أن يسمع ما يقولونه بسبب هذه المسافة نفسها. ويمكن المراقب البعيد المؤلف من تقديم نظرة عامة للمشهد كله.

الزمان

على النحو نفسه الذي يمكن فيه تثبيت موقع المراقب الراوى فى مكان ثلاثى الأبعاد، يمكن أيضاً تحديد الموقع الزمانى للمراقب فى عدد من الحالات (١٠)؛ إذ يستطيع المؤلف أن يحسب الزمن وينظم تتابع الأحداث الزمانية من خلال موقع إحدى الشخصيات (وبذلك يتطابق زمن المؤلف مع التوقيت الذاتى للأحداث بالنسبة إلى شخصية معينة)، أو يستخدم ترسيمته الزمنية الخاصة به.

مثلاً، وكما أوضح ف.ف. فينوجرادوف (١١)، فإن حساب الزمن فى (ملكة البستونى) لبوشكين يجرى فى البداية من وجهة نظر لازايفيتا إيفانوفنا، التى تعد الزمن منذ اليوم الذى تلقى فيه رسالة هيرمان. ويستخدم الراوى مفهومها للزمن حتى موت الكونتيسة المعجوز. وحين تتحول القصة إلى هيرمان، يتبنى الراوى حينئذ وجهة نظره الزمانية، حاسباً الزمن منذ اليوم الذى سمع فيه لأول مرة بقصة أوراق الحظ الثلاث.

هكذا يستطيع الراوى أن يغير موقعه، مستعيناً بالمشهد الزمانى من أول شخصية، ثم من أخرى، أو يتبنى موقعه الزمانى الخاص، فيستخدم زمنه التأليفى، الذى قد لا يتطابق مع الإحساس بالزمن الفردى عند أى من الشخصيات. وتتحدد درجة تعقيد البنية التأليفية للعمل بأنواع التأليف المختلفة، بين المواقع الزمانية للشخصيات وزمن المؤلف.

المواقع الزمانية المتعددة:

الجمع بين وجهات النظر

يمكن الكشف عن تعدد المواقع الزمانية فى العمل، بوسائل كثيرة مختلفة، وبطرق جمع متنوعة. فمن ناحية، يستطيع الراوى أن يغير موقعه على التوالى، فيصف الأحداث من وجهة نظر واحدة فى البداية، ثم ينتقل إلى أخرى. وقد

ليس نهر دينستير بالصغير، وفيه كثير من البرك العميقة وقيعان القصب الكثيف، والمستنقعات، والأماكن العميقة الغور، تلتصق مرآته المائية، فتتجاوب مع صياح التمرنات، فينزلق البط البرى الزاهى برشاقة عليه، وهناك كثير من دجاج الماء والطيهوج ذو الحنجرة السمراء، وصنوف أخرى من الطيور التى يمكن العثور عليها بين القصب على طول الشواطئ. عام القوقازيون برشاقة فى زوارقهم الضيقة ذات الدفتين، وهم يجذفون معاً، ويتجنبون الصخور بحذر، ويفزعون الطيور التى كانت تنط فى الماء، وكانوا يتحدثون عن زعيمهم.

المشهد الصامت

فى هذا الصنف من الوصف المعمم توجد حالة خاصة تتم من موقع بعيد نسبياً، وهى وسيلة «المشهد الصامت». وهذه وسيلة يتسم بها تولستوى (٩)، وتستخدم الوصف التمثيلى الصامت لسلوك الشخصيات: حيث يجرى وصف الحركات والإيماءات، لا الكلمات. ويوضح هذا المثال من (الحرب والسلام)، الذى هو استعراض للجيش فى برونو، استعمال المشهد الصامت:

فى الخلف كوتوزوف... وقد تابع بطائته المكونة مما يدنو من عشرين شخصاً. كان هؤلاء السادة يتحدثون إلى بعضهم، وأحياناً يضحكون. وكان يمشى مساعد أنيق أقرب الجميع إلى الأمر. كان ذلك الأمير بولكونسكى. وإلى جانبه كان رفيقه نيزفتسكى، وهو ضابط ركن طويل القامة... لم يستطع نيزفتسكى إخفاء مرحة الذى أثاره ضابط فرسان داكن اللون كان يمشى بالقرب منه. كان هذا الضابط يحدق، دون ابتسامة أو تغيير فى تعبير عينيه الثابتتين، بوجه جاد فى ظهر الأمر، ويقلد كل حركة تصدر منه. كلما اهتز الأمر واندفع إلى الأمام، اهتز ضابط الفرسان واندفع إلى الأمام تماماً كالآمر. ضحك نيزفتسكى، ولكن الآخرين ليجعلهم ينظرون إلى حركاته. (ص ١٠١)

تنتمى وجهتا النظر هاتان إلى شخصيتين مختلفتين، أو تنتميان إليه وحده. وقد أوضحنا هذه التقنية بالمثال السابق من (ملكة البستوني).

فى بعض الحالات قد تتداخل أوصاف الأحداث من مواقع زمانية مختلفة (أى يتم تقديم الحدث فى سياق السرد من وجهات نظر مختلفة)، فى حين قد يربط الراوى - فى حالات أخرى - أطراف الأحداث ببعضها (أى أن السرد يجرى فى نظام تتابعى ثابت، وتستخدم وجهات نظر مختلف الشخصيات فى مراحل مختلفة من الرواية). وكلا هذين التنظيمين الزمانيين أولى جداً فى طرازه التأليفى.

أما الشكل الأكثر تعقيداً من سواء، فهو الشكل الذى يوصف فيه الحدث نفسه، وفى الوقت نفسه، من مواقع زمانية متعددة. فالسرد الذى ينتج عن ذلك ليس ترادفياً لوجهات النظر، بل هو تركيب تمتاز فيه وجهات نظر مختلفة، إلى حد أن الوصف يبدو نوعاً من العرض المزدوج. وقد يلوح هذا الجمع بين وجهات النظر الزمانية فى تعليقات المؤلف، من الناحية الشكلية، التى ترافق أو تسبق سرد قصة أو أحداث معينة، وهكذا يؤدي وظيفة خلفية يتم من خلالها إدراك الرواية التتابعية للأحداث.

فى هذه الحالات، يمكن صياغة السرد فى منظور مزدوج: أى أن بالإمكان إدارة السرد من المنظور الزمانى لشخصية أو أكثر من الشخصيات المشاركة فى الفعل، وفى الوقت نفسه من وجهة نظر المؤلف. وتختلف وجهة نظر المؤلف الزمانية اختلافاً جوهرياً عن وجهة نظر الشخصيات، لأنه يعرف ما لا يعرفون، يعرف كيف تنتهى هذه القصة. ويستمد هذا المنظور المزدوج وجوده من موقع الراوى المزدوج. فى الحالة الأولى، تتزامن وجهة نظر المؤلف الزمانية بوجهة نظر الشخصية، كأنه تبنى «زمنها الحاضر». يمكننا القول، إذن، إن وجهة نظر المؤلف ووجهة نظر الشخصية داخليان فى السرد على المستوى الزمانى. ينظر المؤلف من داخل الحياة التى يصفها، ويقبل بمحدداتها المتأصلة فى جهل الشخصية (أو معرفتها المحدودة) بما سيأتى. أما حين يقف المؤلف خارج شخصياته، وفى داخل زمنه الخاص، فإنه يتبنى نظرة استرجاعية، عائداً بنظره من مستقبله إلى حاضر الشخصيات.

فهو يعرف ما لا تستطيع الشخصيات أن تعرفه. فنظرته، إذن، خارجية عن السرد الجارى.

نضع نصب أعيننا هنا تلك الحالات التى بعد أن يتبنى فيها المؤلف المنظور الزمانى لشخصية معينة، ويدير السرد من وجهة نظرها، يقفز فجأة، كاشفاً لنا ما لا تعرفه الشخصية - التى هى حامل وجهة نظر المؤلف - وما لن تعرفه إلا بعد مدة طويلة من الزمن^(١٢). وهناك عدد من الأمثلة على هذه التقنية، ولقد انتقينا منها للمناقشة كيفما اتفق.

هكذا، مثلاً، يشغل دميتري كارامازوف، على طول الجزء الجوهري من (الإخوة كارامازوف) لدوستويفسكى اهتمام كل من المؤلف والقارئ. يؤدي دميتري وظيفة حامل لوجهة نظر المؤلف، وهى وجهة نظر تنكشف على مستويات مختلفة جداً (انظر مثلاً: الكتاب الثامن). وبشكل خاص، فإن المؤلف - أو بدقة أكثر، الراوى الذى يتكلم المؤلف بصوته (هذا الفرق غير ضرورى فى مناقشتنا حتى الآن) - يصف مدركات دميتري الحسية، متبنيًا وجهة نظره النفسية^(١٣)؛ أى أنه يستعير منه كلامه، ولا سيما بصيغة المونولوج الداخلى (أى يتبنى وجهة نظره على المستوى التعبيري - انظر: «الإخوة كارامازوف»، ص ٤٦٧)، يحتل وجهة نظر دميتري المكانية، ويتابعه فى تحركاته، وأخيراً يروى متوالية الأحداث من خلال مدركات دميتري الزمانية. مع ذلك، يخطو المؤلف، فى بعض الأحداث العرضية، نحو مستقبل دميتري ويخبر القارئ كيف ستنتهى هذه الأحداث، وهذه طبعاً أحيان لا يعلم بها دميتري. كمثال على ذلك، يمكننا أن نأخذ زيارة دميتري إلى «لياجافى» الذى يريد أن يبيع له أشجار أبيه. لقد تم إشعارنا، قراءً، عند بداية مشروعه، أنه لن ينتهى إلا بالإخفاق. هنا ينقسم موقفنا بوصفنا قراء: فنحن نلتقى الأحداث، مثلما تقع، من خلال مدركات دميتري، ونعيش معه فى حاضره. وفى الوقت نفسه، ندرك ما يحدث إدراكاً مختلفاً عن إدراك دميتري، لأننا أيضاً نلتفت إلى الوراء من مستقبل دميتري إلى حاضره - أى أننا نشارك الراوى بمعرفته المتميزة.

هكذا يتحقق الجمع بين مستويين زمانيين مختلفين عن طريق الجمع بين وجهتي نظر مختلفتين: الأولى، وجهة

هناك إمكانات مختلفة للتعبير عن التقييم الإيديولوجي من خلال المنظور الزماني؛ إذ يمكن تقييم أحداث الحاضر أو الماضي من وجهة نظر المستقبل، ويمكن تقييم أحداث الحاضر والمستقبل من وجهة نظر الماضي، كما يمكن تقييم أحداث الماضي والمستقبل من وجهة نظر الحاضر^(١٨).

الزمان اللغوي والصيغة والموقع الزماني للمؤلف

غالبًا ما يعبر الشكل النحوي عن الموقع الزماني الذي يدار منه السرد، وبهذه الطريقة يتخذ زمن الفعل اللغوي علاقة مباشرة، ليس فقط بالتعبير اللغوي، بل بالتعبير الشعري أيضًا. وكما سنرى فيما بعد، تكتسب بعض الأشكال النحوية معنى خاصًا في عالم الشعرية.

وتوفر لنا قصة ليسكوف القصيرة «ليدى ماكبث إقليم متسينسك» عددًا من الأمثلة على هذه الظاهرة. تتميز القصة باستخدامها للأشكال الفعلية؛ إذ يتعاقب فيها زمن السرد الماضي وزمن الحاضر الوصفي على طول القصة. خذ، على سبيل المثال، الجمل الآتية من بداية الفصل السادس:

أغلقت كاترينا لفوفنا النافذة... تستسلم... تنام ولا تنام، وهي تشعر بالحر حتى يغطي وجهها العرق فتتنهد... تشعر كاترينا لفوفنا... أخيرًا جاءت الطباخة إلى الباب وطرقته: «السماور...» تذكرها... لم تكذب كاترينا لفوفنا أن تتحرك... والقطة... تدب... كاترينا لفوفنا بدأت بالحركة، في حين أن القطة ترحف.

ما يحدث هنا هو تغير متوال في زمن الفعل اللغوي من جملة إلى أخرى. إذا جاء الزمن الماضي في الجملة السابقة، فإننا نجد الزمن الحاضر في الجملة التالية لها، والعكس بالعكس.

فضلاً عن ذلك، فإن التعاقب بين الزمن الحاضر والزمن الماضي يستعمل في وحدات أكبر، لا من جملة إلى جملة بل من فقرة إلى أخرى.

نهض سيرجي، هادئ البال... و... هوى نائماً... تطرح هناك بعينين مفتوحتين وفجأة تسمع... الكلاب بدأت نشاطها ثم هدأت.

نظر الشخص الموصوف، والثانية، وجهة نظر الشخص الواصف (الراوي - المؤلف). وكثيراً ما تحدث ظاهرة مشابهة لهذه في كل من الأدب وسرد الحياة اليومية.

وقد يحدث الجمع بين مستويين زمانيين أيضاً، حين تكون الذات الواصفة والموضوع الموصوف شخصاً واحداً (كما في سرد الشخص الأول أو Ichezählung). وتكرر هذه الظاهرة في كتابة السيرة الذاتية، حين تتطابق وجهة النظر المتخذة في الزمن الموصوف في السرد مع وجهة النظر المتبناة عند زمن الوصف.

ويتوفر لنا المثال على هذه الحالة في «حياة الكاهن الأكبر أفاكوم». فمن ناحية يقدم أفاكوم أحداث سرده بأسلوب زماني يتقدم إلى الأمام نسبياً، وكما يشير د.س. ليخاتشيف، فإن إدراكه للزمن ذاتي في الأساس، «يكشف عن متوالية الأحداث أكثر مما يكشف عن الحركة الموضوعية للزمن التي يقترب بها حدث معين»^(١٤). غير أن عرض أفاكوم للأحداث يرتبط أيضاً بزمَن كتابته، وهو يذكّرنا باستمرار بحركة الزمن هذه. يقول ليخاتشيف:

كأن أفاكوم ينظر إلى ماضيه من نقطة في الحاضر، وهذه النقطة كبيرة الأهمية في السرد. فهي تحدد ما يمكن لنا تسميته بـ «المنظور الزماني»، وتجعل من عمله ليس مجرد قصة عن حياته الخاصة، بل قصة تضيف المعنى على حياته في لحظة كتابته^(١٥).

لقد انتقلنا في المثال السابق من حاضر ديميتري كرامازوف إلى مستقبله، أما هنا فنحن ننظر مع أفاكوم من الحاضر إلى الماضي^(١٦).

بالنسبة إلى أفاكوم، هناك تقييم متزامن لكل من حاضره وماضيه من خلال مستقبله (الحياة بعد الموت)^(١٧). وهكذا، فإن المنظور الزماني لا يقتصر دوره على الأهداف التأليفية المباشرة للوصف، بل إنه يتعدى ذلك إلى مستوى التقييم الإيديولوجي. وعلى النحو نفسه، قد تكون الوسيلة التعبيرية هدفاً تأليفاً مستقلاً، أو تكون واسطة للتعبير عن وجهة النظر الإيديولوجية. فضلاً عن ذلك، فلا ينبغي أن تطرد وجهات النظر هذه في العمل. بل ينبغي أن نلاحظ أن

بعد هذا المقطع، وفي الفقرات القليلة التالية، يدار السرد في الزمن الماضى، ثم نتحول مرة أخرى إلى الزمن الحاضر:

تسمع كاترينا لفوفنا في الوقت نفسه... لكن لا الشفقة بل العذاب، يستولى على كاترينا لفوفنا ضحك فاجر. تفكر: «لن تستطيع أن تحتفى من الماضى»... وظل هذا عشر ثوان.

بعد هذه الفقرة، يأتى مقطع طويل يوصف فيه الفعل باستمرار فى صيغة الماضى: كيف رضيت كاترينا لفوفنا بوجود زوجها زينوفى بوريسيتش فى الغرفة، وكيف تحدثت معه، وكيف هرعت لتريه عشيقها سيرجى الذى كان يختبئ فى القاعة. ثم يتحول الوصف فجأة إلى الزمن الحاضر:

«كل شئ ممنوع عند سيرجى.. يسمع».

ثم تنقل لنا المحاورة بين الزوج والزوجة مثلما يسترق سيرجى السمع إليها:

يسأل.. زينوفى بوريسيتش: ماذا كنت تفعلين هناك كل هذه المدة؟

تجيب: كنت أجلس إلى السماور.

بعد هذا المقطع، يستمر استعمال الأفعال فى الزمن الحاضر أو المضارع فى فقرة طويلة بعض الشيء، ثم يعود السرد مرة أخرى إلى الزمن الماضى. ونستطيع بسهولة أن نجد نماذج أخرى لهذه التقنية.

فى هذا السرد، يستعمل الزمن الحاضر لتثبيت وجهة النظر التى يجرى بها القص. وفى كل مرة يستعمل الزمن الحاضر يكون موقع المؤلف الزمانى تزامنياً - أى أنه يتطابق مع الموقع الزمانى لشخصياته. فهو حاضر الآن فى زمنهم. مع ذلك، تقدم الأفعال فى الزمن الماضى نقلة بين هذه المقاطع التزامنية للسرد^(١٩)؛ فهى تصف الظروف والأحوال الضرورية لإدراك السرد فى موقع تزامنى.

ويمكن تصوير كل ما مر من قص فى المثال السابق بوصفه منقسماً إلى سلاسل من المشاهد، يتم تقديم كل واحد منها بوجهة نظر تزامنية، يبدو أن الزمن سيتوقف فى

داخلها^(٢٠). وتصف الأفعال فى الزمن الماضى التغيرات التى ستطرأ بين المشاهد، مكونة السياق الذى يتم بمقتضاه إدراك المشاهد التزامنية.

نستطيع أن نقارن هذا النوع من بناء السرد بعروض السلايدات (أو الرقائق) حيث ترتبط «السلايدات» المنفردة ببعضها على نحو تتابعى لتكون حبكة ما. وحين يتم عرض سلايد، أو رقيقة واحدة منها، يتوقف زمن السرد. وفى الفواصل العارضة بين السلايدات، يتسارع زمن السرد، ويتحرك بأقصى سرعة (٢١). بعبارة أخرى، يأخذ جريان الزمن المتصل هنا شكل «الكلمات» المنفصلة Quanta، فى حين تمتاز الفواصل بين هذه الكلمات بالتكثيف الشديد.

يشيع استعمال الزمن الحاضر فى القص فى طرق رواية المناقشات اليومية أيضاً. فغالباً ما يعتمد الراوى فى منتصف القصة التى يروها فى الزمن الماضى، إلى استعمال عبارة فى الزمن الحاضر فجأة: «ثم يقول لى...»، أو يستعمل أفعالاً فى الزمن الحاضر عند لحظة ذروة القصة: «أدخل إلى الغرفة وأرى...» والغرض من هذه الوسيلة إدخال المستمع مباشرة فى فعل السرد، ووضعه فى الموقع نفسه الذى تحتله شخصيات القصة.

نواجه أحياناً تعاقب الأزمنة النحوية فى داخل جملة واحدة، تكشف عن تغير مفاجئ فى وجهة النظر. على سبيل المثال، نجد الفقرة التالية فى (حياة الكاهن الأكبر أفاكوم):

«إنه ينبحنى، حين قلت له: هلا كانت الرحمة فى فمك، إيثان راديونوفيتش^(٢٢).

يسمح هذا الترادف بين الصيغ الفعلية للمؤلف بأن يعبر عن العلاقات بين أفعال السرد فى الزمن الواقعى. ولا يقتصر الأمر على عثورنا على التباين فى الزمن اللغوى (بين الحاضر والماضى) بل يتعدى ذلك إلى صيغ الديمومة والاستمرارية فى الأفعال (حيث الإشارة إلى فعل مستمر أو متواصل، فى الوقت نفسه الذى يتم فيه فعل آخر ويكتمل). ويتسم شعر كليبنخوف بجمع مشابه بين الأزمنة اللغوية فى جملة واحدة:

كانت الأميرة تعدو بجذل،

واليعاسيب اللؤلؤية تصلصل فى العشب.

كثيباً، يشرب الكفاس الروسية

هوى صامتاً ، وهدأ،

فقد كان يدخن (٢٣).

مع ذلك، فإن الزمن الحاضر ليس الصيغة النحوية الوحيدة التى يمكن استعمالها لتثبيت لحظة معينة فى السرد ولنقل الإحساس بالتزامن بين وجهتى نظر المؤلف والشخصية (٢٤). ففى بعض الأحوال يمكن استخدام الصيغة غير التامة من الزمن الماضى فى الروسية لتأدية الوظائف نفسها. ونستطيع العثور على هذه الظاهرة بوضوح شديد فى التراث الشعبى الروسى:

صار الأمير فلاديمير مبتهجاً ثملاً

لقد صار بوسعه أن يخرج إلى منتصف أرضية

القرميد

وأن ينقل خطواته من قدم إلى أخرى

وأن يلقى الخطب

صار بوسع بوتيك أن ينهض على ساقيه النحيلتين.

صار بوسعه أن يخرج إلى منتصف أرضية القرميد.

صار بوسعه أن ينحنى حتى يضرب رأسه الأرض.

وصار بوسع الخيول الشابة أن تعدو إلى الجواد

الطيب. (٢٥)

فى النصوص الفولكلورية يستعمل الزمن الحاضر على

نحو متميز بهذه الوظيفة الخاصة:

ومن هناك يقوم إيفان بانعطافة بسرعة

هنا يخرج بسرعة إلى الشارع،

هنا ينهض بسرعة إلى الجواد الطيب

هنا يقفز بسرعة على الجواد الطيب

ومرة أخرى يعدو الجواد الطيب الآن

طوراً يعدو تحت الجبال، وطوراً فوق الجبال.

هنا يعدو من الوخيد إلى الوئيد

ومرة أخرى يطرح الجبال تحت قدميه

فوق السماوات يطير مثل صقر وهاج

هنا يقترب من مدينة « كييف»

وينطلق صوب « كنيسة الله»

وهنا يستطيع أن يقفز برشاقة عن جواده

الطيب (٢٦).

تتمثل الوظيفة التأليفية لصيغة الفعل الماضى غير التامة، فى الإشارة، بمعنى من المعانى، إلى «الحاضر فى الماضى». ومثل صيغة الحاضر للفعل فى الأمثلة التى ناقشناها سابقاً، تمكن الصيغة غير التامة المؤلف من القيام بوصفه من داخل الفعل السردى - أى تزامنياً وليس استرجاعياً - ومن وضع القارئ فى قلب المشهد الذى يصفه.

وبما له دلالة أكثر أننا نرى هنا تركيباً بين وجهتى النظر: التزامنية والاسترجاعية. ويشير هذا الشكل السردى إلى أن كل ما فى الفعل يجرى فى الماضى حين كان الراوى يشغل موقعه، وهو موقع تزامنياً بأحداث الماضى. هكذا، يمكن اعتبار هذا جمعاً بين روايين، يتحدث كل راوٍ منهما من وجهة نظر مختلفة: والراوى «العام» منهما يؤدى وظيفته على طول السرد، وكل الفعل الذى يصفه، عنده، فى الماضى. أما الراوى الآخر، وهو الذى تنحصر وظيفته فى مشاهد معينة، فيحدث الفعل، عنده، فى الحاضر (لقد ناقشنا مشكلات الجمع بين وجهتى نظر اثنتين بتفصيل أكثر فى الفصل الخامس). لا نواجه استعمال الصيغة غير التامة من الزمن الماضى فى النصوص الأدبية الروسية (مقارنة بالفولكلور) إلا فى منطقة واحدة ضيقة، وهى التعبيرات التى تقدم الكلام المباشر، ولا سيما فى أفعال التكلم - Verba di-cendi. على سبيل المثال، نجد الحوار التالى فى (ليدى ماكبث إقليم متسينسك) لـ «ليسكوف»:

فيم أنت سعيد هكذا؟ سألت كاترينا لفوفنا وكيل حميها.

- حسنا مدام، عزيزتى كاترينا لفوفنا، كنا نزن خنزيراً حياً. كان الوكيل العجوز يجيب.

- أى نوع من الخنازير؟

- خنزير أكسينيا، كان الشاب يقول بمرح وجراءة.

– عفاريت، شياطين مراوغة. كانت الطباخة توبخ.
– قبل العشاء تزن ثمانمائة بنط. كان الشاب
الأنيق يفسر.

إن استعمال الصيغة غير التامة من أفعال التكلم Ver-
ha dicendi لا ينبغي اعتبارها صيغة مهملة، فهي مازالت
تمارس في الأدب. برغم ذلك، فإن استعمال الصيغة غير
التامة (أكثر من التامة) في اللغة الروسية المنطوقة يعد غير
نحوى، وفي الأمثلة التي ذكرناها سابقاً، لا بد من إحلال
صيغة تامة في كل حالة محل الصيغة غير التامة. ففي
الكلام يقول المرء: «أجاب الوكيل»، ولا يقول: «كان
الوكيل يجيب» و«قال الشاب»، وليس «كان الشاب يقول».

لا نواجه هذا الاستعمال الخاص للصيغة غير التامة إلا
في القص المتواصل، وفي ظل ظروف خاصة فقط في اللغة
المكتوبة، وفي سياقات أخرى يشعر المرء أنه قبيح بل حتى
ممجوج. وإلا فلماذا ينبغي أن يكون الوكيل في طور الإجابة،
في حين أنه أنهى إجابته فعلاً. ولا بد من فهم هذه الصيغة
في الكلام الاعتيادي على أنها تمثيل لفعل معاد متكرر، أو
فعل يمتاز ببعض الديمومة والاستمرارية. لكن ليس في
أذهاننا شيء من هذه المعاني في الخطاب المكتوب، بل إن ما
يسيطر على استعمالنا لهذه الصيغة الفعلية، هو بالأحرى،
نظام التقاليد السردية.

وهكذا، فإن صيغة الماضي غير التام في الروسية، في
مثل هذا الاستعمال، خاصة باللغة المكتوبة، ويصح أن نقارنها
بالأشكال الفعلية الخاصة التي تقتصر على السرد في اللغات
الأخرى (كالماضي البسيط Passé simple في الفرنسية،
مثلاً).

ما الدلالة الشعرية الخاصة التي تمتلكها هذه الصيغة
النحوية؟ يوضع شكل الصيغة غير التامة في مقابل شكل
الصيغة التامة في الأساس من خلال موقع المراقب في علاقته
بالفعل (فعل التكلم). وتعطى الصيغة غير التامة أثر الزمن
الممدد، فهي تدعونا لوضع أنفسنا في علاقة تزامنية مع فعل
السرد، وأن نكون شهوداً عليه^(٢٧). (ويمكن القيام بهذه
الوظيفة نفسها باستعمال الزمن الحاضر). بعبارة أخرى، فإن

المقابلة بين هاتين الصيغتين، على مستوى الشعرية، تظهر
كمقابلة بين الموقع التزامنى والموقع الاسترجاعى للمؤلف.

درجة التجسيد (أو التجسيد)

على المستويين الزمانى والمكانى

في الفنون المختلفة

ترتبط وجهة النظر على مستوى الزمان والمكان ارتباطاً
وثيقاً بخصائص الفضاء الفنى فى عمل معين. وفي الحقيقة
يجب أن نفكر أن الخصائص المكانية والزمانية للعالم الذى
يتم تمثيله ربما لا تتطابق بالضرورة فى أعمال مختلفة. وفي
اللحظة الحاضرة، لا ينصب اهتمامنا بنسبية المكان والزمان
الممثلين^(٢٨) بقدر، ما ينصب على درجة تجسيد التمثيل
المكانى والزمانى للعالم.

يتحدد تجسيد صياغة الخصائص المكانية والزمانية
للعمل الأدبى، قبل كل شيء، بخصائص الأدب بوصفه
شكلاً فنياً. ومن المرجح أن المستويين المكانى والزمانى،
يوفران أوجه المماثلة بين التنظيم البنىوى للنص فى الأدب،
وبين أشكال التمثيل الفنى الأخرى. ذلك أن المستويات
الأخرى التى تتضح فيها وجهة النظر، تتأصل (بدرجة أقل أو
أكثر) فى الفن اللفظى، أى أن المستويين الزمانى والمكانى
موجودان فى الأدب، مثلما هما موجودان فى الفنون
التصويرية.

إن التقاليد التنظيمية الخاصة بالنص الفنى تحدد، فى
مختلف الأشكال الفنية، أهمية الخصائص المكانية والزمانية،
والى أى مدى يمكن تحديد العمل الفنى من خلال الزمان
والمكان.

وإذا كان الفن التصويرى يفترض، بطبيعته، بعض
التجسيد المكانى فى نقله للعالم الممثل^(٢٩)، ولكنه يسمح
باللاتحدد الزمانى، فإن الأدب (الذى يرتبط ارتباطاً جوهرياً لا
بالمكان، بل بالزمان) يلج كقاعدة عامة على بعض التجسيد
الزمانى، ويتيح للتمثيل المكانى أن يظل غير محدد تماماً.
وفى الواقع، يتأصل الجزء الأكبر من الاعتماد على التحديد
الزمانى فى اللغة الطبيعية، وهى المادة التى يتكون منها
الأدب؛ لأن الاختلاف بين اللغة بصفاتها نظاماً، وبين بقية

الأدبي، من ناحية أخرى، فغالباً ما يشترك في عملية القراءة (أو الإدراك) في خلق علامات جديدة. بعبارة أخرى، يتضاءل التفاعل بين المؤلف (أو الفنان) وبين جمهوره إلى حد كبير في الفن التصويري، عن التفاعل بينهما في الأدب.

وهكذا، تتحدد مواصفات ترجمة المكان في عمل أدبي معين بدرجة تجسيد الخصائص المكانية فيه. فإذا كانت درجة هذا التجسيد كبيرة بما يكفي (أي إذا اتسم العمل بخصائص التحديد المكاني الكافية)، ظهر حينئذ إمكان التقديم المكاني المجسد للمحتوى، وأمكن ترجمة العمل إلى وسائل إيصال بصرية كالرسم أو الدراما. غير أن مثل هذه الترجمة ليست بالأمر الممكن دائماً، لأن التمثيل الواضح والدقيق للمكان لا يشكل دائماً جزءاً من نوايا المؤلف التأليفية. وكما يشير يوري لوتمان، في تحليله لـ «الأنف» لجوجول:

فإن كون الأنف يمتلك وجهاً، ويمشي، محدودب الظهر، ويرتقى السلالم، وكونه يرتدى بدلة كاملة مطرزة بالذهب، وذات ياقة منصبة، وكونه يصلّي بشعور فياض بالتقوى، يقضى تماماً على إمكان تخيله في مكان ثلاثي الأبعاد. (٣٥)

من الواضح أنه يصعب تقديم مثل هذا العمل على المسرح أو السينما، مثلما يصعب في الغالب تصوير حكايات الجنيات للسينما؛ لأن المسرح (أو السينما) يتطلب تحقيق ملامح محددة ربما لا تكون ذات صلة بالنص الأدبي.

وتوفر قصة «الأنف» لجوجول توضيحاً جيداً لهذه الصعوبة، لأن «الأنف» يجتاز سلسلة من التحولات الصادمة. ولا تفتقر القصة إلى التحديد المكاني وحسب، بل يوجد فيها انتشار بين على مستويات أخرى.

في حالات أخرى، لا يتضح غياب التحديد المكاني مباشرة، ولا تستطيع إلا القراءة المتمعنة أن تكشف أن شكلاً ما، عند نقطة معينة، قد غير أبعاده في ضوء أشكال أخرى أو أشياء تحيط به، أو أن الأشياء المحيطة بالشئ قد تغيرت بالنسبة إليه. لاحظ، مثلاً، الالاتحد المكاني لشكل القطة في عمل

الأنظمة السيميائية، يكمن في أن التعبير اللغوي يترجم المكان إلى زمان. وكما أشار ميشيل فوكو، فإن الوصف اللفظي لأية علاقة مكانية (أو لأي واقع) لابد أن يترجم بالضرورة إلى متوالية زمنية (٣٠). ولهذا الاختلاف مصدره في الشروط الخاصة بإدراك الأدب والفنون التصويرية، ففي الفن التصويري يحدث الإدراك في إطار المكان في الأساس، وليس في إطار الزمان بالضرورة، بينما يحدث الإدراك في الأدب قبل كل شيء في سياق زمني. ويبدو أن الفيلم والمسرح يفترضان درجة مساوية إجمالاً من التحديد على كل من المستويين الزمني والمكاني (٣١).

ويرتبط إدراك العمل الأدبي ارتباطاً وثيقاً بعمليات الذاكرة. فبشكل عام، تفرض خصائص الذاكرة الإنسانية سلسلة من التطويقات على العمل الأدبي تملئ عليه شروط إدراكه. أما إدراك العمل الفني التصويري، فعلى العكس من ذلك؛ إذ لا يتحدد بالضرورة بعمليات الذاكرة. وهكذا يجب عدم إغفال الارتباط المباشر بين الذاكرة والإدراك الزمني (٣٢).

من ناحية أخرى، حين يكون التعبير الزمني جزءاً من العمل الفني التصويري (٣٣) - مثلاً، في سلسلة من الصور التي تشترك فيها أشكال متماثلة في سياق يمضي من اليسار إلى اليمين - فإن هناك قدراً أكبر من الحرية (مما في أشكال فنية أخرى) في نسق ترتيبنا الزمني له. فنحن نستطيع أن نختار قراءة السياق من اليسار إلى اليمين في الترتيب التقليدي، أو نقلب السياق، فنقرأه متراجعين من اليمين إلى اليسار (وكذلك يمكن إعادة الفيلم إلى الخلف) (٣٤)، أو نختار أي مشهد منه كنقطة بداية لنا، ثم نتحرك كيفما نشاء وفي أي اتجاه، مغيرين الترتيب الزمني تماماً. وإعادة ترتيب السياق هذه أمر غير ممكن في فنون أخرى (كالأدب والفيلم مثلاً)؛ لأن اتجاه الزمن فيها محدد. إذن، يمكننا أن نستخلص أن الزمن ليس عنصراً جوهرياً في بنية الأشكال الفنية التصويرية، وأن الحرية التي لاحظناها فيه هي نتيجة تترتب على افتقاره الأهمية نسبياً.

ولأن الفن البصري ليس له سوى وسائل محدودة للتعبير عن الزمن، فلا يكاد يوجد توليد لعلامات جديدة في عملية ملاحظة المراقب للصورة أو اللوحة. أما قارئ العمل

(السيد ومارجيتا) لـ «بولجاكوف». إن التطابق بين حجم القطعة وحجم الشخص والأشياء الأخرى يتغير، على نحو بين، فى مجرى الرواية (برغم أننا لا نحكم على هذا التغير إلا حكماً غير مباشر). أحياناً نظن أن للقطعة حجماً اعتيادياً وشكلاً طبيعياً، وأحياناً يبدو أنها تكبر بشكل لا يمكن تصوره. فهى تؤدي أفعالاً لا تؤديها القطط، تذهب إلى المائدة، وتنصب الماء من المصفق، وتأخذ بطاقة من قاطع التذاكر، وغير ذلك.

وعلى النحو نفسه، غالباً ما نرى تغييراً فى أبعاد الأشكال الفولكلورية، برغم أن هذه التحويلات لا يتم التركيز عليها بالضرورة، بل يتم تجاهلها فى الغالب (٣٦). ولا نريد أن نتكلم هنا كثيراً عن التحويلات فى حكايات الجنيات، بقدر ما نريد الكلام عن افتقار التحديد المكاني، وهى أن مسألة الحجم قد تبدو مقطوعة الصلة تماماً بالنسبة إلى راوى القصة.

ويمكن أن يعامل اللاتناسق الذى نجده فى أوصاف جوجول على أنه تنافرات مكانية - زمانية، ففى

الهوامش:

- (١) فى بعض الحالات يمكن تعريف وصف مشابه بأنه تم استقباله عبر جمع بين وجهات نظر متعددة، مثلاً، عبر كل من وجهة النظر النفسية لإحدى الشخصيات ووجهة نظر الراوى، الحاضر، بشكل غير منظور إلى جانب الشخصية. لمزيد من المناقشة انظر: الفصل الخامس.
- (٢) لإضائة وتحليل هذه النقطة انظر الفصل الخامس.
- (٣) يقدم الفصل الرابع نقاشاً مستفيضاً لوجهة النظر النفسية.
- (٤) فيما يخص استعمال هذه الوسائل فى الفن التصويرى، وإمكانات تأويلها السيميائية انظر: أوسينسكى: التحليل السيميائي للأيقونة الروسية القديمة. فى الحالة الأولى لدينا تأويل تحليلي للحركة، أى أن عملية الحركة المنصلة يتم تقطيعها من الناحية التحليلية إلى سلسلة من المكونات المتقطعة، التى يجب أن يركبها المتلقى أو القارئ. أما فى الحالة الثانية، فما يحدث هو تركيب للانطباعات التى يتم استقبالها من وجهات نظر مكانية مختلفة، ويكتمل هذا التركيب مباشرة فى داخل الوصف (أو التمثيل).
- (٥) يورى لوتمان: مشكلات الفضاء الفنى فى نشر جوجول (تارتو، ١٩٦٨). وقد أخذنا الأمثلة التالية من هذه الدراسة. انظر أيضاً: أندريه بيلي: صنعة جوجول (موسكو - لينتجراد، ١٩٣٤) ص ١٢٦ - ١٢٧.
- (٦) لوتمان، ١٩٦٨، ص ٣٦.
- (٧) حين يستطيع جوجول، بسبب ظروف الموضوع وبسبب تقاليد التأليف، أن يرتفع بمراقبه فوق حقل الفعل (ويحدث هذا، بصفة خاصة حين يقوم المؤلف بالقصر من وجهة نظر مكانية مجسدة، لنقل مثلاً من موقع مكاني

«النفوس الميتة» يتجول تشيتشكوف لباساً سترة فراء فى الصيف، ويلبس مانيلوف سترة فراء وقبعة ذات حواش، وفى «الأنف» يرى كوفاليف فتاة فى ثوب أبيض فى شوارع بطرسبورج فى مارس (آذار)، ويركب الأنف، متجولاً، فى الشتاء فى بدلة بلا معطف (٣٧). هذه التناقضات غير متعمدة، وهى تقع لأن التحديد الدقيق للزمان والمكان أمر غير مهم عند المؤلف.

إن جميع الأمثلة التى أوجزناها فيما سبق، يمكن تفسيرها على أنها حالات تفتقر إلى التحديد المكاني فى موقع الراوى (أو المراقب). وقد نفسر هذه الحالات بأن نتخيل أشخاصاً مختلفين يصورهم مراقبون مختلفون، مراقبون لا يتصل بعضهم ببعض، وقد نقل لنا المؤلف ملاحظاتهم جميعاً (٣٨). وبشبه هذا النوع من التأليف، من الناحية الصنفية، التأليف التصويرى القائم على المنظور المقلوب.

وهكذا، فإن التحديد الزماني أقل أهمية بكثير فى الأدب من اللا تحديد المكاني (٣٩). أما فى الفنون التصويرية فإن العكس هو الصحيح.

- محدد لإحدى الشخصيات) يشوه سطح الأرض نفسها، طارياً حافاتها إلى الأعلى (ليس فقط الجبال، بل حتى البحار) لوتمان: ١٩٦٨، ص ٢٠، ١٥. وكمثال، يستشهد بعمل جولول: الانتقام الهائج. وفى المقالة نفسها انظر أيضاً مناقشة وظيفة الرؤية من الأعلى فى ثاراس بولبا والنفوس الميتة.
- (٨) انظر أيضاً وصف القطعات قبل معركة أوسترليتز، الحروب والسلم، ص ١٠١.
- (٩) فى المشهد الصامت انظر: آ.آ. سايبورف: الحروب والسلام لتولستوى: الإشكالية والشعرية، موسكو، ١٩٥٩، ص ٤٣٠.
- (١٠) للنقاش العام عن الزمن فى الأدب (من منطلقات متعددة) انظر بشكل خاص: فيجوتسكى: علم نفس الفن، موسكو، ١٩٦٨، ليخاتشيف: شعرية الأدب الروسى فى العصور الوسطى، لينتجراد، ١٩٦٧، الفصل السابع: شعرية الزمن الفنى، مايرهوف: الزمن فى الأدب، مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٠، برون: الزمن والرواية، باريس ١٩٤٦، ومصادر هذه الأعمال.
- (١١) فينجرادوف: أسلوب بوشكين فى ملكة البستوى، موسكو - لينتجراد، ١٩٣٦، ص ١١٤ - ١١٥.
- (١٢) انظر بهذا الصدد مروبات كثيرة تبدأ بموت البطل الذى نسمع منها قصة حياته، أى هى مروبات تبدأ من نهاية القصة (مثلاً: الحاج مراد، وموت إيفان إيليتش لتولستوى).

(٢٩) قد تختلف درجة التجسيد حتى هنا في بعض الجوانب، انظر لمزيد من المعلومات : أوسينسكي : التحليل السيميائي للأيقونة الروسية.

(٣٠) انظر ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء : حفريات المعرفة (باريس، ١٩٦٦).

(٣١) يختلف الأدب والدراما في هذه الناحية، وسيظهر اختلافهما أولاً في معالجة

الزمن. فقالباً ما نرى في المسرح القديم التقطيع نفسه تماماً للأفعال المتزامنة

إلى سلسلة متتابعة مثلما تدعو الضرورة في الأدب. وبهذا الخصوص، يقتطع

الممثلون في بعض المشاهد عن الزمن، بصورة جلية. كمثال، يلقي تشاتسكي

في «الويل من القطة» مونولوجاً غير أن مولتساليين، الواقف إلى جنبه، يتم

استيعاده في الفعل طول هذه الفترة. (ويتضح هذا في الحالات التي يلقي فيها

الممثل الأول مناجاة، ولا يستطيع الثاني حتى الإيماء بمشاركته في الفعل

بإصدار استجابة للكلمات التي تلقى). ويمكن إيضاح إعادة ترتيب الأفعال

المتزامنة في أفعال متتابعة في السينما في ما يتعلق بالمونتاج: مثلاً، يظهر وجه

رجل يروي نكتة في لقطة قريبة جداً، ثم وجه المستمع الذي يبدأ بالابتسام، ولا

تظهر الابتسامة متزامنة مع رواية النكتة، بل بعد أن تروي النكتة، برغم أن

المقصود من الاستجابة أن تكون مزامنة للفعل. وفيما يخص استعمال الزمن في

المسرح في مقابلة مع استعماله في الأدب، من المفيد مراجعة ملاحظات جوته

عن التناقضات الزمانية لدى شكسبير. ويعتقد جوته أن شكسبير كتب مسرحياته

لتمثل لا لتقرأ، وفي رأسه تكثيف الزمن في المسرح، حيث لا يمتلك المرء

الوقت الكافي للتوقف وفحص التفاصيل نقدياً (ونضيف أيضاً استحالة العودة

إلى مشهد ماضى، مثلما يمكن للقارئ أن يعود إلى سطور قرأها سابقاً). انظر:

محاورات مع جوته، جمعها إيكلمان، بطرسبورج، ١٩٠٥، ج ١، ص ٣٣٨.

(٣٢) انظر، على الخصوص، بونرو : فلسفة الزمن الطبيعية، موسكو، ١٩٦٤،

ص ١٠٩ - ١٤٩.

(٣٣) انظر، مثلاً، الأختام على الأيقونات، السياق الزمني لنقوش الجص على

الحيطان، أو التمثيل الأيقونوغرافي لقطع رأس يوحنا المعمدان، حيث يمثل

جسد يوحنا أمام الخليفة نفسه، وفي داخل الإطار نفسه في لحظات متعددة

مختلفة من الزمن. وتحليل نماذج مشابهة انظر مقالة أوسينسكي المذكورة.

(٣٤) تعبر إحدى قصائد ماندلشتام عن صياغة الزمن المقلوب:

لعل الهمة قد ولدت قبل الشفتين

والأوراق التفت في أزمنة لا أشجار بها

هذا المثال مقتبس من محاضرة لإيفانوف «الزمن في العلم والأدب» ألقاها في

مدرسة الصيف الثانية عن أنظمة الصياغة الثانوية في كاريكو، عام ١٩٦٦.

(٣٥) لوتمان، ١٩٦٨، ص ٣٩. بهذا الصدد انظر ملاحظات تنيانوف: قضايا

اللغة الشعرية، موسكو، ١٩٦٥، ص ١٧٣، ملاحظة ٣ وأيضاً: تنيانوف:

تقليديون ومجددون، ليننجراد، ١٩٢٨، الفصل ١٣.

(٣٦) انظر: نيكليدوف: مشكلة ارتباط العلاقات المكانية والزمانية ببنية

الحبكة في البليتا الروسية، تارتو، ١٩٦٦.

(٣٧) فولوشين: الزمان والمكان عند دوستويفسكي، سلافيا، ١٢، ١٩٣٣،

وانظر أيضاً بوزيسكول: في أي وقت من السنة وقعت مغامرات تشيتشيكوف

في كتابه دراسات سردية، بطرسبورج، ١٩١١.

(٣٨) قد يبدو من مقرب مختلف أن هذه الأشكال تقع في أماكن مختلفة، لا

ترتبط إلا ارتباطاً جزئياً ببعضها. مع ذلك يؤدي كلا المقترعين إلى النتائج نفسها.

(٣٩) نفهم من «التحديد الزمني» هنا فقط التعريف الزمني التاريخي النسبي

بالحدث. يمكن أن يكون في بعض الجوانب شيء من الاحتمية. مثلاً،

لقد لاحظ النقاد مراراً الاتحاد الزمني المطلق في هاملت شكسبير. فنحن

لا نعرف بالضبط كم من الوقت انقضى خلال تمثيل المسرحية، بل نعرف

أن هاملت كان في بداية المسرحية طالباً شاباً، وفي آخرها في الثلاثين من

العمر، مع ذلك فقد عرض علينا الفعل بوصفه فعلاً مستمراً.

(١٣) بصدد وجهة النظر النفسية انظر الفصل الرابع.

(١٤) انظر: ليخاتشيف : شعرية الأدب الروسي في العصور الوسطى،

ليننجراد، ١٩٦٧، ص ٣٠٣. وهذه الملاحظات معززة بالأمثلة الملموسة في

تحليل النص.

(١٥) ليخاتشيف، ١٩٦٧، ص ٣٠٥.

(١٦) لمناقشة الجمع بين وجهات النظر بتفضيل أعم، انظر الفصل الخامس.

(١٧) ليخاتشيف، ١٩٦٧، ص ٣٠٩.

(١٨) فيما يخص هذا الجانب من المناقشة انظر : بياتيجورسكي وأوسينسكي :

التصنيفات الشخصية بصفاتها مشكلة سيميائية، تارتو، ١٩٦٧، ص

٢٤ - ٢٧.

(١٩) إن استعمال الزمن الحاضر كوسيلة شكلية لتثبيت الزمان يمكن مقارنته

بالأشكال الخاصة لتوصيل نظرة المتفرج الثابتة في الفن التصويري القديم.

انظر بهذا الصدد أوسينسكي : دراسة لغة الرسم القديم، في مقدمة زيجن :

لغة الفن، موسكو، ١٩٧٠، ص ٢١.

(٢٠) لو تأملنا هذه المشكلة في ضوء مقرب آخر، لقلنا إن هذه المشاهد تتسم

بزمناها الداخلي المصغر.

(٢١) بهذا الصدد انظر: ملاحظة ليخاتشيف عن البليتي : «إن قصص البليتي

التي يحدث فيها الفعل بسرعة مقدمة في الزمن الماضي، وتلك التي يحدث

فيها الفعل ببطء معطاة لنا في الزمن الحاضر». ليخاتشيف، ١٩٦٧، ص

٢٤١.

(٢٢) ذكره روبنسن : حياة ألكوم وإشراقته، موسكو، ١٩٦٣، ص ١٤٤.

(٢٣) لمزيد من الأمثلة انظر ماركوف : قصائد فيليمير خليبتكوف الطويلة،

لوس أنجلوس، ١٩٦٢، ص ١٠٠.

(٢٤) يمكن رؤية هذا بشكل خاص في استعمال الزمن المستقبل الذي قد

يكون مشابهاً لزمن الحاضر. وهامى بعض الآيات من قصيدة أندريه بيلي

«اللقاء الأول»:

سيعود ميخائيل سيرجي

نحوى، في كرسيه الداكن اللون

ستصحو الزجاجة في نظارته

وستطير ألقها شرارات

أندريه بيلي : القصائد والقصائد الطويلة، موسكو - ليننجراد، ١٩٦٦.

(٢٥) أوتشوكوف: بليتي يتشورو (القدس بطرسبورج، ١٩٠٤) ص ١٠٩.

(٢٦) أوتشوكوف، ١٩٠٤، ص ١٠٦. من المفيد أن نلاحظ في هذه الشفرة

السردية اهتمام الراوى في تشخيص الزمن، مثلاً، التكرارات المتعددة

لكلمات مثل skovo (قريباً) أو non'tse (الآن). انظر: ملاحظات

جلفردنج عن الكلمات المقحمة من نوع nyne (الآن) و bylo (كان)

و est (يكون) في البليتي الروسي: إقليم أولونيتز وأغانيه الشعبية.

(٢٧) لهذه الصيغة الفعلية المعنى نفسه المرجود في صيغة الفعل المستمر في

الإنجليزية فهي تعبر عن الفعل المستمر بالنسبة إلى المراقب. وهكذا يدخل

المراقب في قلب الفعل، ويتلقاه ويدركه من داخله.

(٢٨) عن هذه القضية انظر: لوتمان، ١٩٦٨، وانظر أيضاً بوجوراز: أينشتاين

والدين: استعمال مبدأ النسبية الأول لبحث التأثيرات الدينية، موسكو.

نروجراد، ١٩٢٣، وبوجوراز: أفكار المكان والزمان في تصور الدين

البليدي، الأنثروبولوجي الأمريكي، ٢٧ / السلسلة الجديدة (١٩٢٥).

ويتفحص العملاق الأخيران مواصفات النموذج المكاني للعالم في

التمثيلات الدينية.

إنتروبيا الإيقاع فى العربية

لىلى الشربينى*
سيد البحراوى**

٢- أن تنظم المقاطع طبقاً لانتظام النبر، إذ إن النبر يحمل التأكيد. والوحدة الإيقاعية أو تقاطع عدد (N) من المقاطع يتكون من مقطع منبور و(N-1) من المقاطع غير المنبورة.

إن الإيقاع يعطى نوعاً من النظام للمقاطع المنبورة، ويمكن اعتباره فى العربية تبادلاً بين المقاطع المنبورة وغير المنبورة فى داخل انتظامات إحصائية.

وهذه الفرضية التى ارتكزنا عليها فى هذا البحث لا تلغى الفرضية الأولى. سنحول النص إلى أنماط من الوحدات الإيقاعية، وتمثل بمتوالية من الأعداد، ويحمل وجود كل متوالية إنتروبيتها الخاصة.

العينة:

لاختيار العينة اتبعنا منهج كوندراتوف Kondratov (١٩٦٢) فى دراسته «تطبيقات على نظرية المعلومات فى الشعر- إيقاع الحديث الروسى» فى كتاب (الإحصاء والأسلوب)^(١).

يهدف هذا العمل إلى اختبار الانتظام الإيقاعى فى اللغة العربية، وتنوعات الفوضى أو الإنتروبيا (entropy) الخاصة باحتياجات نوعيات مختلفة من النصوص، بدءاً من النص العلمى وحتى الشعر العمودى. إن الإنتروبيا ينظر إليها باعتبارها هى التعبير عن حالة عدم الانتظام فى نظام ما. والضوابط تحد من حرية اختيار التنوعات. بمعنى آخر، يؤدى كل نمط من الضوابط، وكل شرط إضافى يفرض على حرية الاختيار، إلى تقليص الفوضى.

فى اللغة العربية توجد بعض الأنظمة لكيفية تنظيم المقاطع. وهناك فرضيتان :

١- أن تنظيم المقاطع طبقاً لاختلاف الطول، أى الكم: قصير - متوسط - طويل.

* خبيرة اللغويات الكمية، معهد الإحصاء، جامعة القاهرة.

** أستاذ الأدب الحديث، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

الترميز:

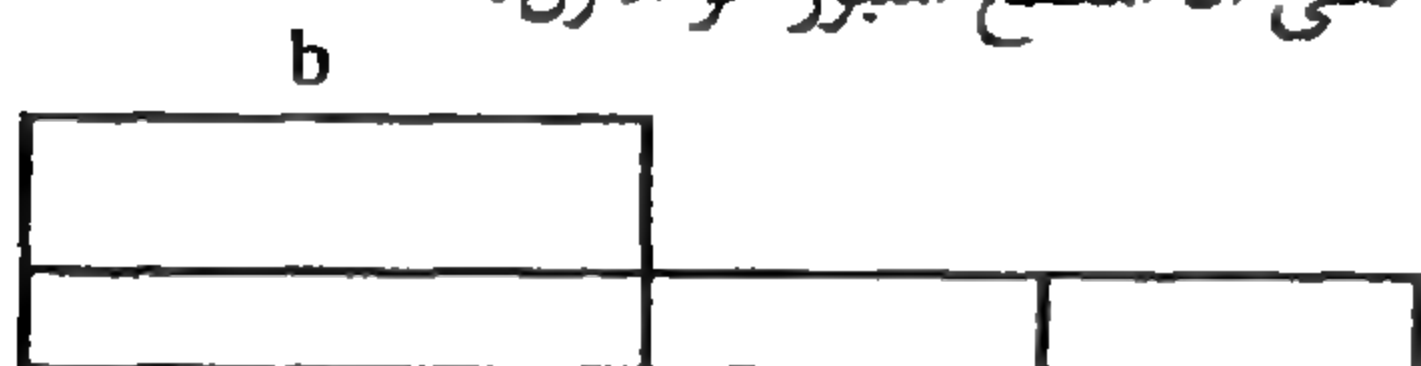
يرمز بـ:

$x = a^b$ إلى الوحدة الإيقاعية. «a» هي عدد المقاطع في وحدة إيقاعية. و«b» هي موضع المنبور في هذه الوحدة الإيقاعية.

مثال: $x = 3^1$

(3) تعني أن الوحدة الإيقاعية تتكون من ثلاثة مقاطع.

و(1) تعني أن المقطع المنبور هو الأول.



$a = 1, 2, 3, \dots, h$ تعني عدد المقاطع

$b = 1, 2, 3, \dots, c$ موقع المقطع المنبور

لو أن $P(x_i)$ هو احتمال أن الوحدة الإيقاعية هي x_i طولها «a» والمقطع المنبور موقعه b، فإن الإنتروبيا (H) ستكون:

$$H = - \sum_{i=1}^n P(x_i) \log P(x_i)$$

الإجراءات

لنأخذ كلمة «ك ت ب»، سنتبع فايل وم. آزار (١٩٦٩) وترمز الكلمة كالآتي:

ك ت ب $C_m \dots C_3 C_2 C_1$

$V_n \dots V_3 V_2 V_1$

حيث (c) هي الصوامت العربية التالية:

الهمزة ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن ه و ي

و (v) هي الحركات العربية:

سكون	حروف المد			ضمّة	كسرة	فتحة
	و	ى	ا			
0	6	5	4	3	2	1

وستكون ك ت ب
1 2 3

ومن ثم تكونت العينة من ألف كلمة من كل نمط من النصوص: النشر العلمي، والنشر الأدبي، والشعر العمودي، والشعر الحر. واختيرت هذه الألف كلمة من عشرة كتب مختلفة؛ مائة كلمة من كل كتاب. وهذه الكتب هي:

الكتابة العلمية

رمزي زكي: (النقد المستورد)، محمد علي حافظ: (التخطيط للتربية والتعليم)، عبد الخالق لاشين: (سعد زغلول و دوره في السياسة المصرية)، طه حسين: (مع المتنبي)، جابر عصفور: (مفهوم الشعر)، فتحي عبد الهادي: (الموسيقى البدائية)، سيد النساج: (القصة القصيرة)، محمد فهمي عبد اللطيف: (على بابا قصة عربية)، (برنامج حزب التجمع).

الرواية

العقاد: (سارة)، صنع الله إبراهيم: (بيروت بيروت)، إبراهيم عبد المجيد: (ليلة العشق والدم) الطيب الصالح: (موسم الهجرة إلى الشمال)، عبد الحميد النخيلي: (مصرع طاغية)، عبد الرحمن منيف: (النهايات)، الطاهر وطار: (العشق والموت في الزمن الحراشي)، يوسف إدريس: (الحرام)، جمال الغيطاني: (الزنى بركات)، طه حسين: (الأيام).

الشعر العمودي

أحمد زكي أبو شادي: (موكب الجمال)، إبراهيم ناجي: (الأطلال)، علي محمود طه: (يا حبيبي)، صالح الشرنوبى: (كأسها الحزين)، محمد عبد المعطى الهمشري: (أحلام النارنجة الذابلة)، سيد قطب: (الشعاع)، علاء عبد الرحمن: (الخنساء تخلع ثوب الحداد)، العقاد: (في رثاء سعد زغلول)، الطهطاوى: (قصيدة الحنين إلى مصر)، أحمد شوقي: (من كتاب شوقي شاعر العصر الحديث) لشوقي ضيف.

الشعر الحر

أمل دنقل - محمود درويش - بدر شاكر السياب - معين بسيسو - صلاح عبد الصبور - أحمد طه - عبد الوهاب البياتي - أحمد زرزور - مظفر النواب - فؤاد الأنور.

المقاطع:

في العربية ثلاثة أنواع من المقاطع:

١- القصير:

ويتكون من صامت + صائت قصير (الفتحة أو الضمة أو الكسرة) مثل ب، و

٢- المتوسط، وهو نوعان:

أ- صامت + صائت طويل، مثل: ما.

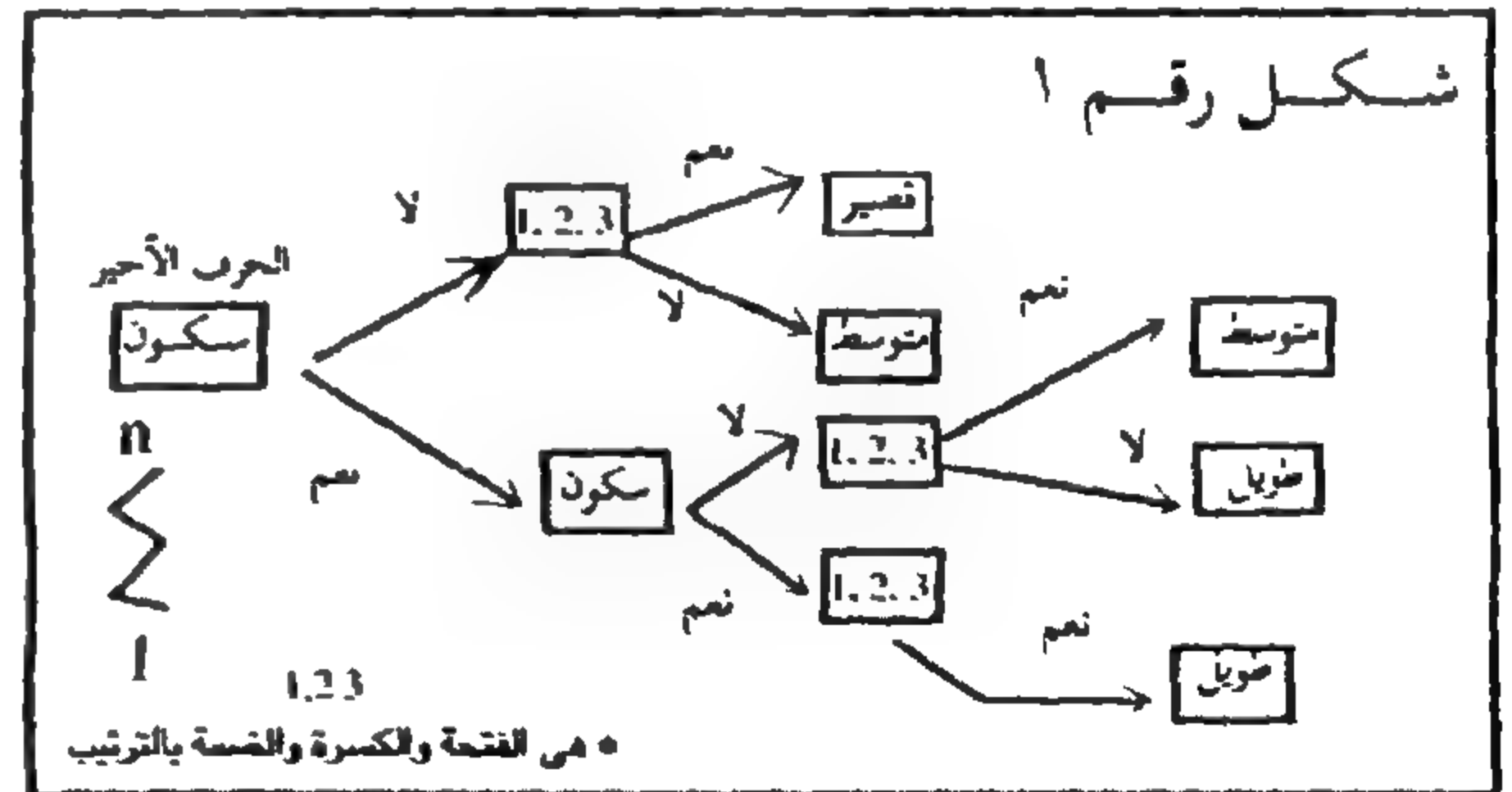
ب- صامتان متواليان بينهما صائت قصير، مثل: لم.

٣- الطويل وهو نوعان:

أ- صامتان متواليان بينهما صائت طويل وبعدهما سكون، مثل: صام.

ب- ثلاثة صوامت متتابة بعد أولهما صائت قصير والأخيران ساكان، مثل: رقم.

ومن الواضح أن الصوائت وحدها هي التي تقودنا إلى تقسيم المقاطع. ومن هنا فإننا سوف نهمل الصوامت ونقرأ النصر من خلال تتابع الصوائت. وسوف نقرأ الوحدة الإيقاعية من نهايتها إلى بدايتها كما يوضح الشكل (١).



وبالتالي ستحول متتالية الصوائت إلى متتالية المقاطع.

ف «مكتوب»: م ك ت و ب (٣)

ستكون: فتحة+سكون+مد بالواو+سكون

وتحليلها: $\frac{0}{0} \frac{6}{0} \frac{0}{1}$
متوسط طويل

المقاطع المنبورة:

يخضع النبر في العربية لقواعد محددة:

١- يقع النبر على المقطع الأخير من الكلمة، إذا كان طويلاً (مثال: مكتوب).

إذن: $b_i = a_i$

٢- إذا كان المقطع الأخير في الكلمة متوسطاً، وقع النبر على المقطع قبل الأخير. (مثال: الأعلى)

إذن: $b_i = a_{i-1}$

٣- إذا كان المقطع الأخير قصيراً، فإن النبر يقع على ما قبل الأخير إذا كان متوسطاً (مثال: علام، إلام)

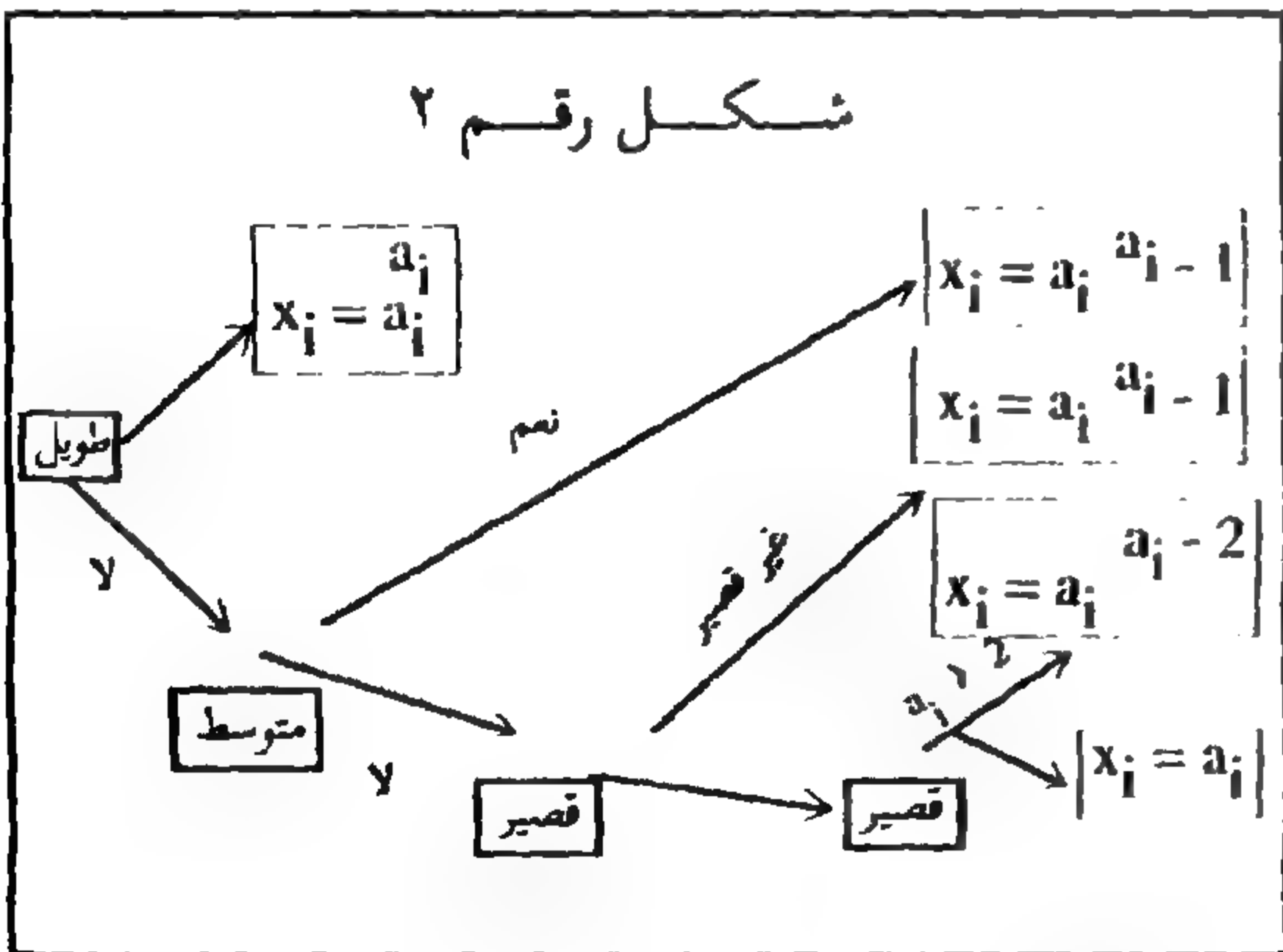
إذن: $b_i = a_{i-1}$

أما إذا كان الثاني من الآخر قصيراً، وقع النبر على ما قبله (مثال: سيكتب)

إذن: $b_i = a_{i-2}$

وإذا كان $a_i < 2$ إذن: $b_i = 1$ (مثال: لم)

وعلى هذا فإنه طبقاً لنمط المقطع الأخير يتضح موقع المقطع المنبور في الكلمة كما يوضح الشكل رقم (٢).



H_2 & H_3

لتصور وجود وحدتين إيقاعيتين متتاليتين:

x_i, x_{i+1}

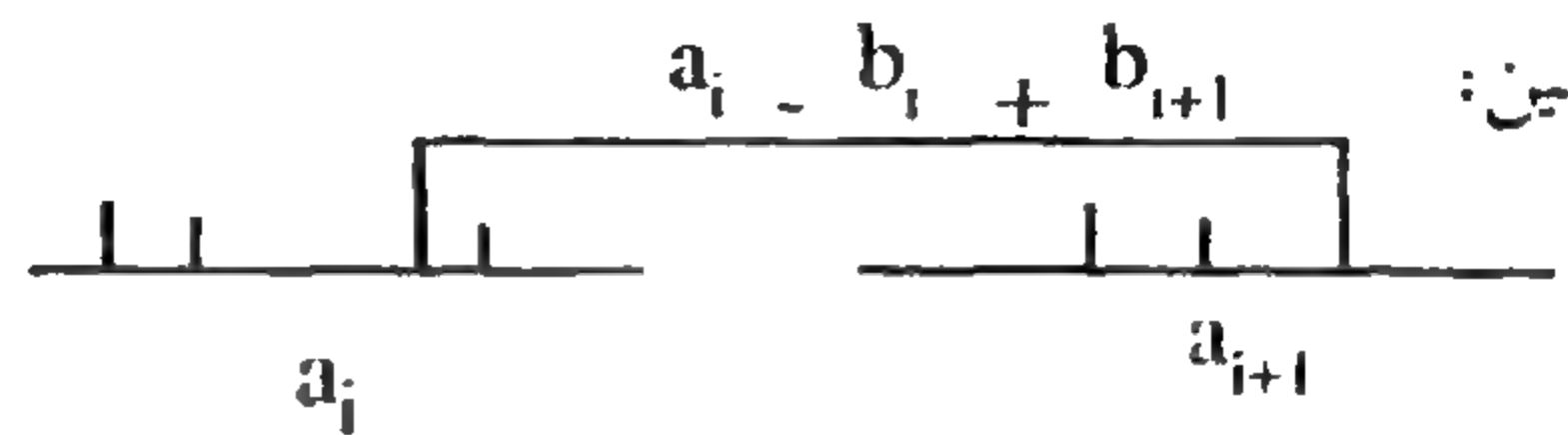
فإن a_i, b_i تمثلان العدد الكلي للمقاطع ونظام المقطع المنبور في الأولى. وتكون a_{i+1}, b_{i+1} ممثلة لعدد المقاطع ونظام المقطع المنبور في الثانية.

ونحسب الإنتروبيا كما يلي:

$$H_2 = \sum_{i=1}^n p(y_i) \log p(y_i)$$

حيث y_i هو عدد المقاطع التي تفصل بين النبرين في

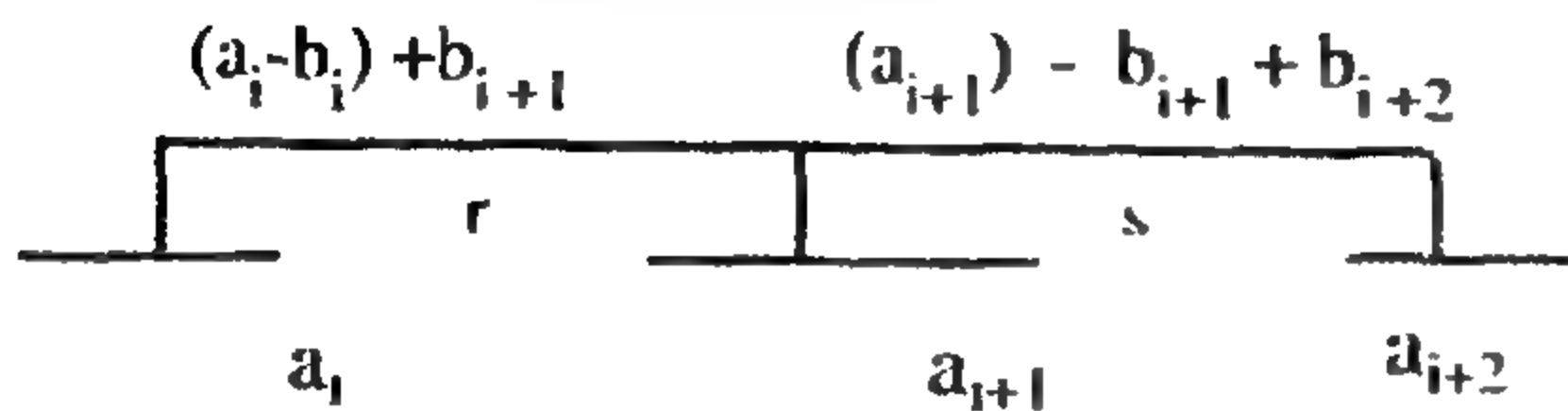
الكلمتين:



ونحسب الإنتروبيا المشروطة كما يلي (٤):

$$H_3 = \sum_{R=1}^n \sum_{S=1}^k p_{rs} \log p_{rs}^s$$

حيث r هي عدد المقاطع التي تفصل بين نبرين و s هي عدد المقاطع التي تفصل بين النبرين التاليين لهما.



جدول (١)

الترددات الاحصائية لأنواع الإيقاعات في النصوص المختلفة

أنواع الإيقاعات الرمز العددي	الكتابة العلمية	النثر الفني	الشعر الحر	الشعر العمودي
١١	٩٣	١١٥	١٠١	٩٦
١٢	١٣٧	١٨٠	١٥٧	١٧٦
٢٢	١٠	١٧	١١	٧
١٣	٥١	٥٨	٣٣	٢٨
٢٣	٧٣	٨٤	١٢١	١١٧
٢٢	٣٦	٤١	٦٨	٦٧
٢٤	٥٥	٣٩	٢٥	٢٥
٣٤	٧٨	٨٠	١١٦	١١١
٤٤	٤	٥	٦	٢
٣٥	٢٥	١٨	١٣	٦
٤٥	٤٧	٤٤	٥٨	٦٠
٥٥	١	٧	٥	٤
٤٦	١٨	١٥	٥	٩
٥٦	٢٥	٢٤	٢٣	٢٥
٦٦	٥	٥	٩	٤
٥٧	١٣	١٢	٧	٢
٦٧	١٩	١٧	٢٤	١٢
٧٧	٠	٠	٢	١
٦٨	٦	٥	٢	٠
٧٨	١٠	١١	٧	٥
٨٨	١	١	١	١
٧٩	٤	٢	١	١
٨٩	١٢	١	٥	٣
٩٩	١	٠	٠	٠
٨١٠	٣	٤	١	٠

٩١٠	٨	٢	٣	١
٩١١	٤	١	٠	٠
١٠١١	٢	١	٢	١
١٠١٢	٠	١	٢	٠
١١١٢	١	١	٠	٠
١١١٣	١	٠	٠	٠
١٢١٣	٥	١	١	٠
١٣١٤	٠	١	٠	٠
١٣١٥	٢	٠	٠	٠
١٤١٥	١	٠	٠	٠
١٧١٨	١	٠	٠	٠
١٨١٩	١	٠	٠	٠
٢٤٢٥	١	٠	٠	٠
H ₁	٣,٩٦٤٠٥	٣,٦٨٦٠٧	٣,٥٨١٠٣	٣,٣٤٦٦١

جدول (٢)

الترددات الإحصائية للمقاطع غير المنبورة التي تتخلل المقاطع المنبورة

عدد المقاطع غير المنبورة	الكتابة العلمية	النثر الفني	الشعر الحر	الشعر العمودي
٠	٤٩	٧٤	٦١	٥٦
١	١٧٣	٢٢١	١٩٦	٢١٩
٢	١٧٠	١٥٧	١٣٦	١٤٣
٣	١٢١	٩٨	١٢٢	٩٥
٤	٦٨	٥٧	٤٠	٦٥
٥	٤٠	٣٠	١٩	٢٧
٦	٣٢	٢١	١٤	٩
٧	١٢	١٢	٤	٥
٨	١٠	٤	١	٣
٩	١٢	٢	١	٠
١٠	٥	٢	٣	١
١١	٣	١	٠	٠
١٢	٢	٢	٠	٠
١٣	٢	٠	٠	٠
١٤	١	٠	٠	٠
١٧	١	٠	٠	٠
١٨	١	٠	٠	٠
٢٤	١	٠	٠	٠
H ₂	٢,٩٣٥٩٩	٢,٦٥٠٩٣	٢,٤٨٢٣١	٢,٤٧٦٣٢

جدول (٣)
الترددات الإحصائية للمسافات غير المنبورة

المسافات	الكتابة العلمية	النثر الفني	الشعر الحر	الشعر العمودي
٠,٠	٦	٨	١	٧
٠,١	١٤	٢٢	١٤	١٤
٠,٢	٦	١٢	١٤	١١
٠,٣	١١	٨	٩	٦
٠,٤	٦	٧	٤	٣
٠,٥	١	٢	٤	٤
٠,٦	١	٢	٠	٠
٠,٧	٠	٠	١	١
٠,٨	٠	٠	٠	١
٠,٩	١	٠	٠	٠
١,٠	١٣	٣٠	١٠	١٤
١,١	٤٠	٦٩	٤٦	٤٣
١,٢	٤٢	٤٥	٤٤	٤٨
١,٣	٢٦	٢٥	٢٤	٣٤
١,٤	١١	١١	٧	٢٦
١,٥	٦	٤	٥	٢
١,٦	٨	٥	٣	٣
١,٧	١	١	١	١
١,٨	٣	١	١	٠
١,٩	٣	١	٠	٠
١,١١	١	٠	٠	٠
١,١٢	١	٠	٠	٠
١,١٤	١	٠	٠	٠
١,١٨	١	٠	٠	٠
١,٢٤	١	٠	٠	٠
٢,٠	٧	١٣	٣	٨
٢,١	٣٧	٣٥	٣٨	٥١
٢,٢	٤٢	٣٣	٢٢	٢٠
٢,٣	٣١	٣٠	١٤	١١
٢,٤	١١	١٠	١٣	١٢
٢,٥	٩	٥	٢	٤
٢,٦	٧	٢	٢	١
٢,٧	٤	١	٠	٠
٢,٨	٢	٢	٠	١
٢,٩	٤	١	٠	٠
٢,١٠	١	٠	٠	٠

۲,۱۱	۲	۰	۰	۰
۲,۱۲	۱	۰	۰	۰
۳,۰	۱۵	۴	۱۳	۱۱
۳,۱	۲۲	۲۸	۲۲	۲۲
۳,۲	۲۵	۱۵	۱۶	۲۶
۳,۳	۲۱	۹	۲۵	۶
۳,۴	۱۰	۸	۵	۵
۳,۵	۹	۳	۲	۳
۳,۶	۵	۶	۲	۱
۳,۷	۳	۰	۲	۲
۳,۸	۳	۱	۰	۰
۳,۱۰	۲	۱	۰	۱
۳,۱۲	۱	۰	۰	۰
۴,۰	۵	۱	۱	۱
۴,۱	۸	۱۱	۷	۲۱
۴,۲	۱۶	۱۴	۵	۷
۴,۳	۱۱	۹	۳	۷
۴,۴	۷	۳	۰	۵
۴,۵	۷	۳	۲	۱
۴,۶	۴	۲	۱	۰
۴,۷	۲	۲	۱	۰
۴,۸	۱	۰	۰	۰
۴,۹	۱	۰	۰	۰
۴,۱۰	۰	۱	۱	۰
۵,۱	۱۴	۷	۲	۱۲
۵,۲	۹	۷	۴	۱
۵,۳	۶	۴	۳	۴
۵,۴	۶	۵	۲	۴
۵,۵	۱	۱	۰	۰
۵,۶	۱	۱	۰	۱
۵,۱۰	۱	۰	۰	۰
۵,۱۲	۰	۱	۰	۰
۶,۰	۰	۲	۰	۰
۶,۱	۱۰	۳	۰	۲
۶,۲	۹	۳	۱	۲
۶,۳	۳	۰	۱	۲
۶,۴	۳	۴	۱	۱
۶,۵	۱	۲	۰	۰
۶,۶	۲	۰	۲	۰
۶,۷	۱	۴	۰	۰
۶,۹	۲	۰	۰	۰
۷,۱	۵	۵	۰	۱

٧,٢	٣	١	١	.
٧,٣	١	.	.	.
٧,٤	١	١	.	.
٧,٥	.	١	.	.
٧,٦	.	١	.	.
٧,٩	١	.	.	.
٨,١	٣	١	.	١
٨,٢	٢	١	.	.
٨,٣	٢	.	.	.
٨,٤	١	.	.	.
٨,٥	١	٢	.	.
٨,٦	١	.	.	.
٩,١	٤	١	.	.
٩,٢	٢	٢	.	.
٩,٣	١	.	.	.
٩,٤	١	.	.	.
٩,٥	٢	.	.	.
٩,١٢	١	.	.	.
٩,١٧	١	.	.	.
١٠,١	٣	١	.	١
١٠,٢	١	.	.	.
١٠,٥	.	١	.	.
١١,٣	.	١	.	.
١١,٥	١	.	.	.
١٢,١	١	١	.	.
١٢,٢	.	١	.	.
١٣,١	١	.	.	.
١٣,١٠	١	.	.	.
١٤,٤	١	.	.	.
١٧,٣	١	.	.	.
١٨,٨	١	.	.	.
٢٤,١	١	.	.	.
H ₃	٢,٧٥٨٢١	٢,٤٨٤١٤	٢,١٩٧١	٢,٣٠٧٥

النتائج:

يمكننا أن نستنتج أن متطلبات النشر الإيقاعية قليلة الدلالة ولا تفرض ضوابط على النص. ولكن النشر الفني يختلف عن النشر العلمي. ومن ناحية أخرى، فإن الشعر العمودي أقل إنتروبياً من الشعر الحر.

ويتضح هذا من خلال ما يلي:

- ١- إن الإنتروبيا تتخذ حداً الأدنى في الشعر والأقصى في النشر العلمي.
- ٢- نلاحظ أن وجود النبر لا يلغي فرضية العروض الكمي لأن طول المقطع يلعب دوراً أساسياً في تحديد المقطع المنبور ومكانه في الوحدة الإيقاعية.

وهذه النتيجة تمكنا - من ناحية أخرى - من تمييز خصائص كمية لكل نوع من النصوص، مما يعنى أهمية الاستفادة من نظرية المعلومات منهجا رياضيا فى نظرية الشعر وأن اللغة العربية تعد، إذا التزمنا بخصوصيتها كلفة سامية، من اللغات الطيبة لاستخدام الكمبيوتر، ويجب ألا تعامل معاملة اللغات الهند وأوروبية عند استخدام الكمبيوتر، وإلا وجدنا الكثير من الصعوبات.

إن الوضع الراهن لنظرية المعلومات يسمح لنا بتقويم الشفرة المعلوماتية، دون أن نستطيع الولوج إلى المعنى أو القيمة الاجتماعية. وهذه المشكلة نأمل الوصول إلى حلول لها فى المستقبل.

٣- أن النص الدال، أيا كان نوعه، هو نتاج للنظام اللغوى الذى كتب به حيث يفرض هذا النظام ضوابط على الامتزاجات الممكنة بين الحروف والكلمات والمقاطع والجمل.

وهذه الضوابط تؤثر على الانتظامات الإيقاعية طالما أن الإيقاع يتكون من الوحدات الإيقاعية الصغرى والكلمات وتركيبات الكلمات.

إن عدد الكلمات التى تكون تركيباتها الإيقاع تعتمد تماما على عدد الكلمات اللازمة لتوصيل المعنى فى النشر، بينما عدد الكلمات، ومن ثم عدد النبرات، فى الشعر يخضع لضوابط صارمة.

الهوامش:

- 3- Brillouin, L. La science et la théorie de l'information. Dunod, Paris, 1968.
- 4- Dolezel, V. A frame work for a statistics analysis of style in style and statistics, American Elsevier Publishing Company, New York, 1969.
- 5- Guiasa, S. Théorie mathématique de l'information, Dunod, Paris, 1968.
- 6- Kondratov, Application of Information Theory to Poetry. Entropy of Russian Speech, Rythm, in Style and Statistics, American Elsevier Publishing Company, New York, 1969.

٧ - كمال بشر، علم اللغة العام: الأصوات، دار المعارف ١٩٧٥.

٨ - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، ١٩٥٠.

٩ - سيد البىراوى، قضية النبر فى الشعر العربى، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٤.

(١) راجع ترجمة المقال فى كتاب مداخل الشعر ترجمة. أمينة رشيد وسيد البىراوى هيئة قصور الثقافة الجماهيرية، القاهرة ١٩٩٦.

(٢) معادلة الإنتروبيا وضعها كلود شانون Claude Shannon عام ١٩٤٨ فى ورقة بحثية عنوانها نظرية رياضية للاتصالات.

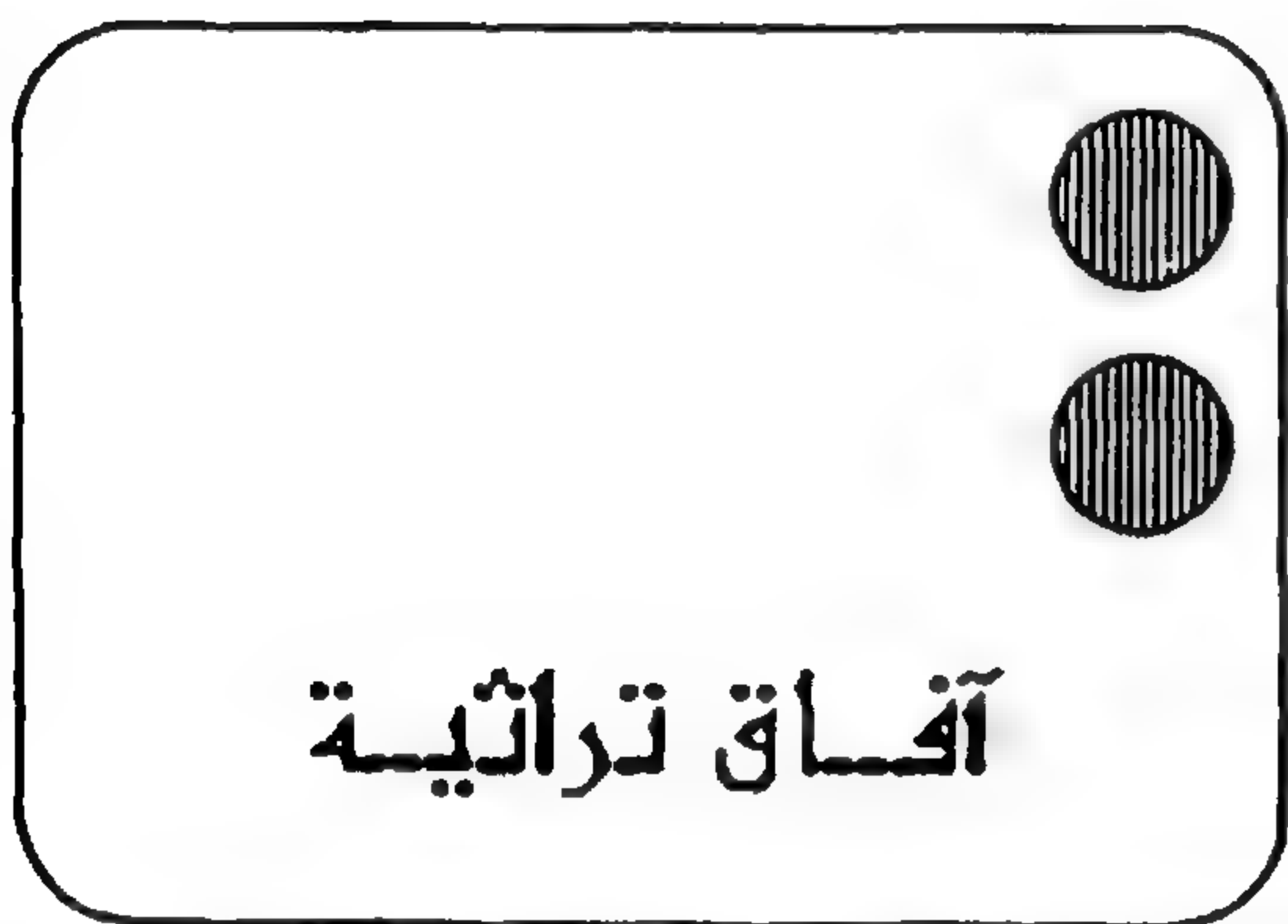
(٣) هذه الطريقة استخدمها جيرار قابيل، موشيه آزار فى التحليل الآلى auto-matic للعبرية.

(٤) الإنتروبيا المشروطة، هى قياس الإنتروبيا حينما تأخذ فى اعتبارنا المسافة بين نسرين (٢) مع المسافة التالية بين النبر الأخير منهما ونبر ثالث يليه مباشرة وهى المسافة التى يرمز لها فى المعادلة بالرمز (s).

Bibliography:

- 1- Ash, Information theory, Intersciences Publishers, New York, 1965.
- 2- Azar, M. Analyse morphologique automatique de l'hébreu de la Bible, thèse de Doctorat, Département des langues sémitiques, Faculté de Lettres, Université de Nancy, 1969.





أمثلة العبد الآبق

محمد بدوي*

إلى جابر عصفور

أول من أنشد أُمّى شيئاً من شعر سحيم

انتصر الإسلام أصبح القرآن هو الكلام الأول، والشعر خطاباً مساعداً، ينهض أحياناً بدور الشارح لما استغلق على المسلمين من غريب القرآن ومشكله. وكان الشاعر صنو فارس القبيلة، التي كانت تولم حين يولد بين ظهرائها شاعر، فتم زحزحته عن رتبته، وقسر على القيام بمهمة شارح الإيديولوجيا، ومزيناها، وناشرها. وقد شاء سوء حظ سحيم أن يأخذه شعره بعيداً عن هذه المهمة. وبرغم تقريظ الرسول لبعض شعره، واتخاذ النحويين لبعضه شواهد نحوية، وبرغم أن عالماً كبيراً بالعربية والشعر هو المفضل الضبي قد سمى إحدى قصائده بـ«الدياج الخسرواني»، فإن شعره لم يسلم من التدمير.

الشاعر وقرينه

يمكن، بعبارة أخرى، أن نترجم سوء الحظ على هذا النحو باللعنة التي تلحق بالكائن البشرى، حين يتفجر فيه هذا الميل إلى مجاوزة العرضى والعابر عبر اللغة، أى حين يحاول إدخال العالم إلى بيت اللغة والشعر. لأن ذلك معناه اتصاله

في تاريخ الشعر العربى القديم، نلتقى عرضاً اسم شاعر لا يلبث أن يعبر سريعاً دون أن نملاً عيوتنا منه. لكنه برغم عبوره السريع يترك فينا شيئاً غامضاً؛ لعله التوق إلى معرفته على نحو أوفى، أو لعله الاندهاش لشحوب صورته، وقلة شعره مع عظم ما ارتبط به؛ أغنى مقتله بسبب الحب والشعر. هذا الشاعر هو سحيم عبد بنى الحسحاس، الذى يبدو أن سوء حظ ما كان يلزمه منذ البداية، حتى نشر ما تبقى من شعره فى الخمسينيات.

كان سحيم أسود فى مجتمع يسود البيض ويسلم السود. وكان شاعراً فى ذلك البرزخ الحرج الذى يقع بين انتهاء الجاهلية وانتصار الإسلام، حيث تراجع الشعر من الكلام الأول إلى كلام ثان. كان الشعر كلام العرب الأول وعلمهم الذى لا علم لهم غيره؛ أى خطابهم الأساس. فلما

* ناقد وشاعر مصرى.

سيحمل لواء الشعراء إلى النار، بل لحقت عبداً أسود حبشياً، فأضيفت إلى لعنة الشعر لعنة السواد والعبودية، ليصبح أمثولة العبد الأبق الذي إذا جاع هجا رجال القبيلة، وإذا شبع تغزل بنسائها، حتى يصل به الشعر إلى الموت.

هل لحقت اللعنة بسحيم يوم غادر أفريقيا إلى آسيا، يوم فقد حرته، وعرى من حاميته؟ أم يوم نطق بأول بيت، وسكن لغة غريبة، وخان لغته الأم خيانة «تبدو لفرط سحرها مبررة» أم يوم «اعتلى» بيضاء، حقاً وصدقاً، أو وهماً وخيالاً؟ لا أحد يمكنه المغامرة بإجابة في مثل هذا السياق. المؤكد أنه ملعون، لأنه شاعر، له قرين يجعله يصبو فيقول؛ وملعون لأنه هو الأسود المشتري المباع، العسيف الذي يغبق العذارى، صبا إلى لغة تتغلق على الأعاجم، ورغبها، وفعل فيها، تماماً كما صبا إلى الحرائر وحلم بهن ووطأهن، سواء في حياته أو في قصيدته. فلو كان قد فعل حقاً، فقد وطأ ما لا يحق له، وإن كان قد توهم، فقد كذب، وقال ما لم يفعل، ورمى المحصنات بما ليس فيهن. والأمر في الحالين واحد، رمزياً، على الأقل.

نصي اللعنة

هل يعني هذا أن الخطاب الذي أدارته الثقافة حول سحيم ينطوي على عداً صريح له؛ على رفض اللعنة المزدوجة التي لحقت به؟ لقد قامت الثقافة بقتله في ضرب فذ من محق المختلف وتدميره، لكن خطابها حوله ظل مليئاً بالشرار، والصمت، والفجوات. وفي حين تصر على رواية أحداث حياته، عبر رواية متسلسلين، إيماء إلى أن لكلامهم طبيعة الشهادة، نجدها تنزلق إلى متن أدبي، تتسع فيه المسافة بين الدال والمدلول؛ أي تنزلق إلى نص طبيعته رمزية مراوغة، تتأبى على الحد والقطع وتفرق منهما.

نصوص كثيرة في الثقافة العربية تعلن العدا. بتعبير آخر تشهره كالبيرق. لكن خلف العدا هناك تقيضه المتقنع؛ ذلك الإعجاب الذي لا يمكن أن يخفى. والكتب الكثيرة التي تتحدث عن «حيي» المدينة أول من علمت نساء المدينة القبيح والرهز والغريلة، والتي تسرد عن جنون «قيس» وعن «تهتك المختشين»، تكشف عن رغبتها فيهم وفيما يقترفون.

بقرين من غير بنى البشر، أى اتصاله بقوى أخرى غير منظورة^(١)، وإن كانت فاعلة في حياة الناس ومجاورة لقدراتهم.

لكل منا قرين من الجن، تلك الكائنات الغامضة التي تند عن التحديد. هذا القرين من أتباع الشيطان، ومهمته أن يوسوس في الصدور، ويزين المعاصي، ويدفع إليها، بل يمكنه أن يجاسدنا ويتلبسنا، ويدخل فينا جاركاً منا مجرى الدم في العروق. هذا معناه أن عدد القرناء مساو لعدد البشر. وحين يموت ابن آدم يظل قرينه حياً، وقد يعمر بعده بما لا يحصى من السنين، فيزيد عدد القرناء. ما الذي يفعله القرين حين يموت المرء منا؟ أيبطل هائماً في الفضاء أم أنه يصبح قرين كائن بشري آخر؟ نحن لا نعرف شيئاً مؤكداً. لا نعرف أيضاً من أين يجيء هذا القرين، وهل يتناسل، ومع من؟ وحده الرسول الذي استعان بالله على قرينه، فأعانه وأسلم، وكف عن النبي أذاه. الشاعر من استسلم تماماً وبرضى كلي لقرينه، وأحبه، وتوحد به.

القرين رثي الشاعر «ينفث» في روعه، فيمسه وينطقه بما يريد. وما يريده لا يعدو أن يكون شراً؛ لذا يكذب الشاعر ويهيم. النبي أيضاً ينفث في روعه، وهناك من يوجه جسده وخطابه، فله رثي يرتدى له البياض فيدخله من الجنب الأيمن، فهو «جبريل» روح القدس، المؤتمن على كلمة الله. فالنبي فم الله الذي ينطق بما يث فيه، أو يوحى به إليه. أما الشاعر، فرثيه يوسوس في صدره، حين يضع نفسه في سياق يرضيه، كأن يشرب أو يطرب أو يصبو، وهو يرتدى السواد، حينئذ يدخله من جنبه الأيسر. جبريل يحمل كلمة الله أو رسالته إلى النبي الرسول الذي يكلف بالصدع بما أمر به. أما الآخر، رثي الشاعر وقرينه فلا يعدو أن يكون شيطاناً مأموراً من شيطان. وسواء أكان ذكراً أم أنثى، فهو في كل حال وسيط إبليس الحاض على الشر. فالشعر نكد، باب الشر، ولذلك يتوهج الشاعر ويعلو، حين يشرب، أو يطرب، أو يصبو، أو يطأ المحرمات. هو في هذا سلب النبي، قرين الملاك العاصي إبليس، مثل أمية بن أبي الصلت، وطرفة بن العبد، وامرئ القيس، فما بالك حين تلحق اللعنة عبداً. لا بد أنها ستكون مضعفة، فهي لم تلحق سيداً كامرئ القيس الذي

إلى مؤلف واحد محدد دفعة واحدة، بل ظل يتكون عبر زمن طويل.

لكن فى داخل هذا النص الذى نقرأ ثمة نص آخر أصغر، له وضع خاص هو شعر الشاعر الذى قاده إلى السجن ثم الموت. وكما هو واضح فإنه ببساطة كلام موزون مقفى (قصد إلى وزنه وتقفيته!!). إنه على الأحرى شعر، يتميز عن غيره بتكثيف دواله وإسماعه الصوتى العالى، يقول الشاعر فيه عن نفسه، وعن العالم من حوله، ويندرج فى تقاليد سابقة عليه ومحيطه به، هى تقاليد النوع الأدبى. أما نص الثقافة عن الشاعر المقتول فهو نثر، يمنح نفسه صفة الشهادة عن الشاعر، ويحمل مسؤوليتها للرواة الذين رأوا وشهدوا ورووا. كما أنه على عكس الشعر فى هذا السياق يستطرد، ويتقصى، ويعلل، ويحاول الإيهام بموضوعيته. إلى ذلك ثمة اختلاف بين فى مستوى آخر. ففي حين ينظم الشاعر فى فترة تاريخية معينة هى الفترة السابقة على الإسلام والمتعاصرة مع انتصاره، فإن النص السردى عن الشاعر يأتى لاحقاً للشاعر والشعر. إنه يرهّن أحداثاً قد تكون وقعت أو لم تقع، أو ليس ثمة ما يمنع من وقوعها. لكنه فى ذلك يخضع لما تأسس فى الحياة العربية من قيم جديدة أتى بها الإسلام المنتصر، هذه القيم قد تكون غريبة عن الشاعر فهو يحن إلى سواها. ولذلك فالقارئ الضمنى الذى يتوجه إليه نص الثقافة غير القارئ الذى يحتويه النص الشعرى.

نص الشاعر قد يغرى بالتركيز عليه ودرسه بطريقة أسلوبية أو بنيوية أو تاريخية أو نفسية... إلخ. لكننا هنا لن نفعل ذلك. قد نتوقف لدى عنصر من عناصر هذا الشعر أو خصيصة من خصائصه، لكن توقفنا سيكون لصالح هدف آخر. الأحرى أننا سنقرأ خطاب اللعنة عن شاعر، لذلك لا يعيننا أن نتحقق هل هذه القصيدة له أو نحلّت عليه، على سبيل المثال. بل لن نفرق كثيراً بين الشاعر وأناء المتكلمة فى القصيدة. وطبعاً لن نفرق على نحو قيمى بين جنس أدبى كالشعر وجنس آخر كالسرد؛ كلاهما جزء من نص الثقافة حول الشاعر وعنه. هذا النص الذى سنوسعه، فنجاوز كتاب الميمنى إلى الشذرات القليلة المكتوبة عنه فى كتب أخرى.

والأمر مع سحيم على هذه الشاكلة رغم إشهار العداء. لقد أدارت الثقافة عنه خطاباً، تبدو «مهمته سيزيفية»، فهو يدخل هذا الخطاب تحت لافتة اللعنة وأمثلة القبح؛ قبح البدن والسرية، لكنه بعد لحظات، يسترد المبادرة، ويملاً القضاء، ويتبدى فيه أكبر من الصيغة والمفهوم، مشعاً بدلالة مغايرة. وحتى من يشتركون معه فى الأحداث من الذين دبروا له، ونهضوا بمهمة قتله - أو «إحراقه» - لا يستطيعون إخفاء ولعهم بما يأتى من أفعال. إن الثقافة تعلن العداء له، هذا صحيح، لكنها تلتذذ به وترغبه، على نحو يقربنا من صورة اللذة الأرضية السوداء، حين نشهد مصارع الثيران الرشيق المعد للموت وهو يسقط.

الخطاب حول سحيم يصممه بلعنة الشعر، ولعنة العبودية الآبقة، لكنه ككل خطاب يتأبى على الشفافية، وتشير شراكه التعبيرية إلى نقيض ما قصده ناسجوه. ونحن، هنا، لن نفعل سوى قراءة هذا الخطاب، على النحو الذى وصل إلينا. وفى هذا الخطاب ثمة نص مركزى هو «ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس» لمحققه عبدالعزيز الميمنى، الصادر فى القاهرة سنة ١٩٥٠. وهو نص ينطوى على قدر من الخصوصية، أو هو - على وجه الدقة - نص متعدد. لقد نظم الشاعر، ثم حفظ الرواة الشعر وتناقلوه، ومادار حوله، حتى وصل إلى النحوى الشهير نفطويه، فدون ما حفظه الرواة، ودفعه. وحتى الآن لا يحمل الديوان أية خصوصية، تميزه عن أى ديوان آخر، يحوى شعراً كتب فى ظل تقاليد المشافهة. أين إذن الاختلاف؟ إنه يكمن فى النصوص المنسوجة عن الشاعر. ففضلاً عن الشروح اللغوية المهمة، هناك أيضاً ترجمة الشاعر المأخوذة من كتب أخرى؛ وهى نصوص سردية تتمحور حول لحظات مفصلية فى حياة الشاعر وتكتبها: بيعه، نوادره، الكيد له، سجنه، ثم مقتله الطقسى الكرنفالى. أهمية ما يقص عنه كامنة فى أن الساردين، هؤلاء الغامضين، أوكل إليهم نسج خطاب حول الشاعر المقتول. وشقوق الخطاب لا تنتج، فحسب، عن هذه النصوص، بل تتعدى ذلك إلى شعره. نحن إذن مع نص له وضع خاص، فليس له مؤلف منتج، بل تعدد مؤلفوه، وكثروا، واختلفوا فى زوايا الرؤيا. ولم يتكون كالنص المنسوب

علامات الشاعر العبد

يبدونها محقق الديوان بتلخيص لترجمة الشاعر أو بتعريف له. التعريف يعنى الحد ووضوح التخوم؛ فمن يعرف للناس لا بد له حدود تجعله يفترق عن غيره. لكن أية قراءة لما يظنه المحقق تعريفاً بالشاعر، صنف فيه زبدة أخباره، وآراء من تحدثوا عنه فى كتب شتى، تكشف - القراءة - عن شيء مهم هو أن المعرف به، أى سحيم لا يمكن حده على هذا النحو.

يكنى أبا عبدالله. وقيل فى اسمه حية. وسحيم تصغير ترخيم الأسحم بمعنى الأسود. وقتل فى حدود الأربعين من الهجرة كما فى الفوات، ولكنهم أطبقوا على أن مقتله كان فى زمن عثمان، أى قبل ٣٥ من الهجرة. وكان يرتضخ لكنه أعجمية. كان ينشد ويقول «أحسنك والله». يريد: أحسنت. (٢)

نحن هنا مع تعريف. وكما هو واضح، فإن النص يصطنع طريقة مقنعة ليدمج وعياً ما فى وعينا، عبر استخدامه لآليات التعريف. كأن العبد له تاريخ، واسم، وكنية. وله سمات يجهد أن يدققها، فهو كائن غير هذه الكائنات الصغيرة التى لا تترك أثراً. شعره رفعه هو العبد المارق إلى رتبة سادته، الذين بقوا فى ذاكرة الثقافة لمآثرهم فاستحقوا أن يترجم لهم، ويعرفوا.

لكن التحديق فى هذا الخطاب يكشف أن الشاعر أمير الكلام الذى يحق له ما لا يحق لغيره - على حد تعبير الخليل - قد جرد من صوته الخاص. بالأحرى حوشر صوته، ومحقت أنه الدالة عليه، أى حوشرت العلامة التى تعبر عنها الأداة النحوية «أنا المتكلم» - التى على عكس كثيرين فى هذا الوقت تكثرت فى شعره - بأداة نحوية أخرى هى ضمير الغائب. الثقافة إذن محقت جزءاً من شعره، طردته خارج الحلية، ثم أكثرت من السرد عنه، أعطت لنفسها حق الحديث عنه بصوتها هى، لتسكنه فى مسكن آخر غير شعره. أى خلقت ضميراً ينوب عنه، ويناوئ أنا المتكلم، يموه عليها، ويفرقها فى سيله.

لكن من ذا الذى يتحدث فى هذا الخطاب، أو على وجه الدقة من المتكلم وما موقعه. ببساطة المتكلم هو الثقافة، لكن عبر من منحتهم حق الكلام. فالثقافة لا تمنح منصتها إلا لهؤلاء الذين يحسنون الإبانة عنها؛ هؤلاء الذين أعدتهم ليصوغوا ذاكرتها. على هذا هم يمثلوها، سواء أكانوا بشراً يتحددون بالاسم والصفة والمهنة، أم كانوا محض علامات لغوية، يصعب ردها إلى المشار إليه فى المرجع، وكلاهما فى النهاية علامات. وهنا نحن أمام كثرة من المصنفين لا المؤلفين، الذين ينسجون خطابهم متحصنين وراء مهنتهم.

المتحدثون هم رواة شعر الشاعر ورواة سيرته، ومن حققوا ديوانه كنفظويه والأحول وعبدالعزیز الميمنى، ومن سردوا عنه فى كتب التراجم كأبى الفرج الأصفهاني، وغيرهم. هؤلاء هم المتكلمون فى النص. وهم بالطبع يتفقون فى مهمة الوكالة عن الثقافة، لكنهم بالقطع يختلفون فى أمور شتى. فارق كبير بين مصنف مفتون بالسرد كالأصفهاني، ونحوى جهم كسيبويه الذى اتخذ من بعض أبيات سحيم شواهد نحوية. وفارق كبير بين نفظويه وعبدالعزیز الميمنى، على الأقل لاختلاف العصور. فإذا أضفنا إلى هذا كله طبيعة اللغة التى تتأبى على الانصياع لرغبات مستخدميها تبين أننا أمام نصوص عدة تصب فى بعضها البعض. نصوص تقوم فى جانب منها على اللعب والمخاتلة. وهو لعب لا يتأتى فقط عبر خداع السرد ومراوغة الشعر. لكن يتأتى أيضاً عن رغبة مصنفى النصوص فى اللعب؛ فى الكذب على الناس، وعلى أنفسهم فى آن.

الكذب بوصفه رغبة فى اللعب قار، فيما يروى عن سحيم، وقار لاريب فى نصه الذى كان امتداداً لجسده وهو جس هذا الجسد وأحلامه. بل إننا لا نستبعد أن ينحل الناس عليه شعراً، يوائم هذا العبد الأبق المعتلم الذى صنعوه، ورغبوا فيه. على هذا إذا وجدنا فى النص إيديولوجيا صراحاً، ففيه أيضاً ما ينفى هذه الإيديولوجيا، ويعرضها للسؤال، لا عبر إيديولوجيا مناقضة، بل من خلال الكتابة التى تحسن إفساد ألعاب الآخرين.

من ذلك، نحو ثعلب و ثعلبة وضب وضبة وخرز ضبيعة وكلب كليب و حمار وقرد... (٤).

السيد يولد فيسميه أبواه، لكن من يسمى العبد؟ لابد أن العبد يسقط عنه اسمه الأول الذي منحه إياه أهله. يسقط اسم العبد مع انخلاءه عن مسقط رأسه ولا بد أنه يحمل بعد ذلك اسماً خاصاً، يضعه النخاس أو السيد الذي اشتراه. وغالباً ينتقى النخاس اسماً محبوباً في البيئة التي سيبيع العبد فيها.

هل يمكن لهذا النخاس الذي جلب سحيماً أن يسميه حيّة، هذا الاسم الذي يروع صاحبه؟ بلى فالعبيد السود يوقظون في أذهان غيرهم معاني من هذا الضرب، كوحشي الذي صرع حمزة بن عبدالمطلب. وربما يكون الاسم المروع هذا عنصراً من مغريات السلعة، مثل اسم مسعود الذي ينطوى على معان مغايرة، وهو اسم التصق بكثير من العبيد السود. الحال أن النخاسين اللذين سميا وحشياً وسحيماً ربما كانا قد توقعا لكليهما نصيباً من اسمهما فيما يقبل من أيام. وحشي حقق هذا التوقع، فيما خيبه سحيماً، الذي برغم ادعائه أنه خاض معارك عدة مع بني أسد ضد القبائل الأخرى، فإنه شهر بشيء واحد هو «الفتك»، ولكن بحرائر أسد بن خزيمة.

لكن العرب تميل إلى منح عبيدها أسماء أكثر رقة، فيما تدخر لأبناء الصلب الأسماء المشعة بالقوة والخشونة والوحشية أحياناً، درءاً للحسد ربما، أو ترويعاً للآخرين ربما، ذلك أنهم يسمون أبناءهم لأعدائهم وعبيدهم لأنفسهم (٥). إذا صدقنا ذلك فلماذا يمنح العبد اسم سيد؟

إن العلاقة واضحة بين الاسم والوسم في حالة سحيماً، فهو أسود «وقيل في اسمه حية، بتعبير المحقق، لأن من الحيات ما هو أسود سالخ معروف بشدة الإيذاء. وهكذا فإن التسمية تقيم تطابقاً بين العلامة والشئ الذي تشير إليه وهو ما يذكر بلقب الفرزدق الذي قيل في تبريره أن الفرزدق قطع العجين، الواحدة فرزدقة. وقد لقب به لأنه أصيب بجدرى، وبرئ منه، فبقى وجهه جهماً منتفخاً» (٦).

مع ذلك، أشعر أن الاسم لافِت بغموضه وغرابته. ويزيد من ذلك أن كنيته عامة شائعة، بل لا تكاد تدل على شيء دقيق وتتناقض مع اسمه تماماً. عموماً، كل امرئ هو

التعريف يبدأ بالاسم، لأن الاسم جزء من الكائن، علامته الدالة عليه، على كينونته ومن ثم يجده المرء جاهزاً في انتظاره، تقريباً كما يجد لون عينيه أو بشرته. وكما يتعامل الكائن مع هدايا الطبيعة التي لا ترد يتعامل مع اسمه، يردده، ويدوره، وينحاز له، بل يلاثم جسمه معه. وحين يغير الكائن اسمه، فهذا معناه قتله للكائن القديم الذي كانه، وولادته مرة أخرى ولادة حديثة. لذلك كان الأشوريون يكون على من ضيعوا أسماءهم.

ومادماً مع سحيماً الذي عاش بين ظهراني بني أسد بن خزيمة، فإن أحد فروع الأسديين، يدعون «بني الزنية». وقد أراد الرسول أن يغير اسمهم فرفضوا (٣). برر ابن حزم ذلك بضعف عقولهم، دون أن ينتبه إلى علاقة الكائنات باسمها. لقد كان على بني الزنية أن يقتلوا الكائنات القديمة التي كانوا يوماً، لكي يولدوا من جديد. ويبدو أنهم لم يقتنعوا بالتخلي عن اسمهم الذي حملوه، وألقوه، وأقاموا معه تلك العلاقة الغامضة التي تقيمها الكائنات العاقلة مع أسمائها، لمجرد أن اسمهم يشكل نتوءاً في سياق الإيديولوجيا المنتصرة.

تفري موضوع الاسم بتفصيلها على أكثر من مستوى. لكننا هنا لن نتوغل أكثر مما يحتمل الأمر. يقول ابن دريد الأزدي في كتابه الاشتقاق:

اعلم أن للعرب مذاهب في تسمية أبنائها، فمنها ما سموه تفاقلاً على أعدائهم نحو غالب وغلاب، وظالم وعارم، ومنازل ومقاتل ومعارك... ومنها ما تفاعلوا به للأبناء نحو نائل ووايل، وناج ومدرک، ودراك، وسالم وسليم، وما أشبه ذلك، ومنها ما سمي بالسباع ترهيباً لأعدائهم نحو أسد وليث، وفراس وذئب، وسيد وعملس، وضرغام... ومنها ما سمي بما غلظ وخشن من الشجر تفاقلاً أيضاً نحو طلحة وسمرة وسلمة وقتادة وهراصة. وكل ذلك شجر له شوك وعضاة... ومنها ما سمي بما غلظ من الأرض وخشن لمسه وموطئه مثل حجر وحجير، وصخر، وفهر، وجندل... ومنها أن الرجل كان يخرج من منزله وامرأته تمخض فيسمى ابنه بأول ما يلقاه

عبدالله، وأبو عبدالله. هل كان للشاعر اسمان أو اسم آخر لم تذكره كتب التاريخ؟ نحن لانعرف. كل ما نعرفه أن أصحاب التراجم خلطوه بآخرين كسحيم بن وثيل الرياحي^(٧)، مما يعني أن سحيمًا يقع في دائرة الغموض، فالشك في الاسم يضع صاحبه في سياق الخيالي الذي لم يتعين ويرى، ويتفق على علامات تفرقه عن غيره. وبالفعل فكتب الأسماء التي اطلعت عليها لم تذكره. قد يرى البعض أن الشك في الاسم راجع إلى عدم أهمية صاحبه، لكن من يحدد الأهمية في مثل هذا السياق؟ إنها الثقافة. وقد لا ترتفع قامة سحيم إلى قامة سامقة كامرئ القيس. هذا صحيح، لكن صحيح أيضا أن شعره القليل الذي سلم من التدمير، ينبئنا أننا أمام شاعر يعتد به، أهميته تجاوز الآخرين الذين ملأت الثقافة بهم السهل والجبل.

اسم سحيم، إذن، ينبئ عن غرابته ووقوفه على حافة السديمي، ربما لكونه عبداً؛ فالعبد يكاد يأخذ وضع النغلة الذي لا يعرف أبوه. إن كونه عبداً يعني أنه لا أب له، فأبوه مجهول كاللقيط، ومن شأن هذا أن يموه على مكانته من الناس.

أضف أنه آت من المجهول فعلاً؛ من مكان غامض لم يستطع الرواة تحديده بدقة: أهو النوبة أم الحبشة. مع ذلك فسحيم ناء بعبء بنوته لأب مجهول، فلم يأخذ كوريث من وارثه سوى عبوديته. ولعل هذا يفسر احتمال أن يكون اسماء: سحيم أو حية اسمين أو لقبين غلبا عليه فيما بعد، فشهر بهما.

هنا، لا بد من السؤال عن علاقة الشاعر باسمه. أكان للاسم أثر فيما سيؤول إليه من مروق، وتحد، وولع بذكر الملذات، هذا لو افترضنا أنه كان يحمله منذ الطفولة، أم منذ مجيئه إلى شبه جزيرة العرب؟ الشاعر - أي شاعر - يقيم علاقة من نوع خاص بأشياءه الحميمة؛ فقد يكره صورته كالحطيفة، وقد يحبها كعمر بن أبي ربيعة، وقد يحب مهره ويناجيه كعترة... إلخ. أما الاسم اللصيق بصاحبه، فهو مفردة لا تغيب عن نص الشاعر ولو تقنعت. وفي الشعر العربي كان يغلب اسم أو لقب على الشاعر فيشهر به ويشحب الاسم الأول ويتراجع. أما في العصر الحديث، فتغير الأسماء

لأسباب معقدة، أغلبها إيديولوجي. أكتفى باسم شاعر جهير هو أدونيس، الذي محا اسمه القديم (على) ومهر قصائده باسم آخر. لكن الاسم القديم ظل واضحاً رغم المحو، فتسلل إلى قصائده، كأنه يذكر بالكائن القديم الذي كانه صاحبه. أو لنكن أكثر دقة فنقول إن أدونيس يرفض اسمه على مستوى، ويرغبه على مستوى ثان.

في الشعر القديم مثلاً تكشف المرات التي ذكر فيها امرؤ القيس والمرقش، وعمر بن أبي ربيعة، وأبو نواس أسماءهم عن حب للاسم. وتأتي الأسماء غالباً على السنة إناث يحفز في الرجل ذكوره؛ أي أن الاسم موضوع في سياق واث بالدلال؛ فذكر الاسم على هذا النحو إطلاق لأقصى إمكانات الوظيفة التعبيرية للغة. أما سحيم فيفر من اسمه، حتى لو كانت الناطقة به امرأة، تكشف مباغتتها به وهو «يزجي القوافيا» عن طريقة أداء أشوى مراوغة. لنقرأ البيتين التاليين:

اشعار عبد بنى الحساس قمن له

يوم الفخار مقام الأصل والورق

(ص ٥٥)

أشارت بمدراها وقالت لتربها

أعبد بنى الحساس يزجي القوافيا

(ص ٢٥)

واضح أن الشاعر يمحو اسمه، لا لأنه يريد أن يصطنع اسماً بديلاً، بل لأنه يرفضه. رفض الشاعر للاسم رفض لمن أطلقوه، ورفض للهوية الناجمة عنه، أي العبودية.

ثم إن النص يقرن هذه الهوية بما ينفىها؛ فهوية الشعر تنفى العبودية؛ هي البديل للاسم الذي لا ينطبق على المسمى، وهي التي تنهض لصاحبها «يوم الفخار» مقام الأصل والورق.

لكن الشاعر، من ناحية أخرى، يمحو الاسم ليؤكد الحقيقة التي ينوء بوطأتها عليه؛ أعني العبودية، مما يعني أنه يعاني من الشعور بالإقصاء والدونية. لعل هذا يفسر نظرته إلى نفسه، التي لا يرى فيها سوى القبح:

رأيت نساء الحارثيين غدوة

بوجه براه الله غير جميل

فشبهننى كلباً ولست بفوقه

ولا دونه إن كان غير قليل

(ص ٦٩)

رأت قَتَبًا رثا وسحق عباءة

واسود مما يملك الناس عارياً

سحيم، إذن، يمشى بين الناس مثقلاً بعلاماته الدامغة: الاسم والسواد، ويضيف ابن قتيبة إليهما العلاط^(٨). وهو خطوط تجعل سمة في العنق أو الوجه. ومن سَمَوْه على هذا النحو يسمى المِعلَاط، وحين كان سحيم يمشى في الأسواق، ويرتحل في الصحراء، كان كل من تقع عيناه عليه يتعرف على العبد فيه: الاسم المروّع، وسواد الجلد، وخطوط الوجه، والرتانة، والقَتَب، وسحق العباءة، فإذا تكلم وشى ارتضاخه بأصله.

تلك علامات سحيم وهي تستدعي العلامات التي وسمت بها الثقافة المختلفين معها في الدين، هؤلاء الذين كانوا يسيرون فتدل عليهم أسماؤهم، وسخاتهم، وأزيائهم.

السواد

في (مجمع الأمثال) يسرد الميداني قصة «فاقرة»^(٩) زوج مرة الأسدى. دهمها الزوج مع عبدها، فشهقت شهقة، وماتت. هذه القصة تلوح لى كأنها ترشح لنواة حكاية كبرى، هي حكاية البيضاء التي تنتصر لمباهج الجسد، فترضى بالتنزل إلى درك اشتها العبد وجماعه، والتي ينزل بها العقاب. وهي القصة التي ستتحول إلى معضلة دالة على حيرة معرفية في حكاية الملكة البيضاء، زوج شهریار التي خانتته مع العبد، والتي ستكون الحكاية الإطار لأعظم نص سردي يعرفه العرب، وهو (ألف ليلة وليلة).

ثمة خيط ما يربط سحيم بضجيج فاقرة وضجيج زوج شهریار من بعد؛ لونه وإثمه، ومصيره.

لكن ثمة خيطا يربط سحيم بوحشى؛ كلاهما أسود حبشى؛ وكلاهما رامى قوس؛ وكلاهما موضوع فى سياق

عتمة الداخل ودكنته. سحيم نزا على تسوة أسياده، وبشعره جاوز ما حدث له معهن: التبدد والهباء، والصمت والستر، بأن منح الحدث [الأحداث] بهاءً يجاوز اللغة إلى الكتابة، إلى الشعر ديوان العرب. والثانى اشترى حرّيته بحرّيته كمن لسيد قرشى مؤمن هو حمزة بن عبدالمطلب، وصرعه. لا تنسى الثقافة من يخرج عليها، من يتقصد جرحها وإيلامها، لذلك إن لم تستطع الإغارة عليه ومحقه، تبحث له عن طرائق أخرى. وحشى أسلم، ودخل فيما دخل فيه الناس. مع ذلك يشاح عنه، ويدخل فى غياهب النسيان، ويظل فقط منه ذلك العبد القبيح الأسود المتواطىء مع أنثى مونتورة، هى هند بنت عتبة، آكلة الأكباد، على الكمون لحمزة وقتله. أما سحيم فيقتل، لكن القتل لا يمحو أثره؛ شعره يجعله متأبياً على التدمير، مما يجعله فى مستوى آخر موضوع رغبة من الثقافة، ودليل قدرتها على الغفران. فها هو العبد الذى يرتضخ ويتأنى، يزاحم العرب الخُلص فى تاريخ الشعر، بل يتخذ سدنة اللغة من شعره شواهد نحوية.

العربى أبيض كما تفهم الثقافة البياض. سكان الجنة أيضاً بيض، يشربون من كؤوس بيضاء، فلا سواد ولا شوب^(١٠). أما سحيم فأسود. يستطيع البحث الأركيولوجى أن يجد بيتاً هنا أو قصيدة هناك فى تمجيد امرأة سوداء. لكن الأمر لا يجاوز الرغبة فى المختلف الطريف، أى الرغبة فى قينة أو أداة متعة. صحيح أن الثقافة تبنت نموذجين لرجلين حبشيين - برغم أنها تنسب للرسول قولاً هو: «لا خير فى الحبش إن جاعوا سرقوا، وإن شبعوا زنوا»^(١١) - هما لقمان الحكيم وبلال المؤذن. لكنهما يمثلان إيجاب السواد، فيما يكتنى سحيم عن السلب؛ أولهما ممتلىء حكمة، وثانيهما آمن، فمنح مزية رفع الأذان، وكان صمود صوته ليشق الفضاء صعوداً لنمط يتجاوز ما وصمته به الطبيعة.

سحيم أسود، والحضور يستدعى الغياب؛ أى أن السواد يستدعى نقيضه. وفى حالتنا سيكون نقيض العبد الأسود هو الحر الأبيض. لكن السواد يستدعى بياضاً من نوع آخر. أى بياض يمكن أن يستدعى سواد شاعر عبد سود شعره وجرمه الأوراق، سوى بياض هو فى حقيقته سواد عميق، أعنى بياض البرص. بياض مخادع خلب يمؤه على لون الصحة

والعافية، ولذلك يحذر الآخرون من الاقتراب من صاحبه. إنه فى حالة سحيم يجيء من الداخل، فلا يتبدى بقاءً على نحو ما يعهد الناس فى البرص المعروف. لو كان مرضاً خارجياً لهان الأمر، لكنه داخلي بعيد الغور وقرين الموت. وعلى النقيض من المرض الواضح، أنبغى التعامل معه لا بالعزل والإفراد، ولكن بالتر. ولأنه «البياض» قد جاوز الجلد وتغور فى صاحبه، فلا مندوحة عن القتل، ليكون علامة، شاهداً يحذر، ويتوعد، ويكنى عن العنف الذى ينتظر الآخرين. الموت هنا ضرورى لكى يموت المريض وتحيا الجماعة التى خرق محرمها. أما العبد فهو ذبيح ضحى به دون قداسة. سواده الواسى بياض المرض يقود إلى بياض آخر، هو بياض الكفن.

السم والترياق

لكن الاسم كما قلت منذ قليل يحيل إلى الوسم؛ فسحيم يعنى الأسود. الأسود السالخ ضرب من الحيات المعروفة التى تملأ شعر العرب وحكاياتهم. سعى كذلك بسبب لونه، ولقدرته على الانسلاخ والتجدد. أما الحية فتتبدى حيواناً أرضياً زاحفاً، به جرأة وخبث، واقتدار على الأذى. ويبدو أن هذا ما حدا بالكتاب الوحيد المؤلف عن سحيم أن يقول إن سحيماً أو حية اسم أو لقب «نظر فيه إلى أعماله التى تشبه الأفعى لما فيها من جرأة وخبث» (١٢). ويكفى أن يقرأ المرء أبياتاً مثل الآيات التالية، ليرى كيف كان العرب ينظرون إلى الحية (١٣):

لا ينبت العُشْبُ فى وادٍ تكون به

ولا يجاورها وحش ولا شجر

ربداء شـابكة الأنـياب ذابـلة

ينبو من اليبس عن يافوخها الحجر

لو سرحت بالندى ما مسها بللٌ

ولو تكنفها الحاؤون ما قدروا

قد حاوروها فما قام الرقاة لها

وخاتلوا فما نالوا ولا ظفروا

ولم تأت الحية فى القرآن بلفظها سوى مرة واحدة^(١٤)، وأتت بلفظ ثعبان فى آيتين^(١٥)، ووضعت فى

علاقة مشابهة بالجان فى سورتين^(١٦). وفى الآيات جميعاً جاء ذكرها مقروناً بعصا موسى التى تتحول إلى حية. فهى إذن تأخذ طابع الكائن الحارس للنبي الأعزل فى مواجهة القوة العمياء. وعلى عكس العهد القديم لم يحملها القرآن مسؤولية إغواء حواء وآدم على اقتراف جرم عصيان الله، والأكل من شجرة معرفة الخير والشر. لقد نسب القرآن هذه الوسوسة فى صدريهما إلى الشيطان، مع أن قصة السقوط التوراتية كانت متداولة بين العرب قبل الإسلام. وهى القصة التى تبناها الثعلبى فى (عراس المجالس):

إبليس أراد أن يدخل الجنة ليوسوس لآدم وحواء، فمنعه الخزنة من ذلك. فأنى الحية. وكانت من أحسن الدواب التى خلقها الله تعالى، لها أربعة قوائم كقوائم البعير. وكانت من خزان الجنة. وكانت لإبليس صديقة، فسألها أن تدخله الجنة من فيها، فأدخلته فى فمها، ومرت به على الخزنة، وهم لا يعلمون فأدخلته الجنة. وكان قد دخل مع آدم الجنة لما دخل، ورأى ما فيها من النعيم والكرامة. فقال آدم: طيب لو كان خلداً، فاغتنم إبليس ذلك منه فأتاه من قبل الخلد... ثم إن إبليس أتى آدم وحواء، فقال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى؟ قال نعم. قال: كل من هذه الشجرة، شجرة الخنطة... فأقسم بالله أنه لمن الناصحين... فبادرت حواء إلى أكل الشجرة (هكذا) المنهى عنها. ثم زينت لآدم حتى أكلها. فلما فعلا ذلك ابتلاها الله بأنواع متعددة من العقاب. وابتلى الحية بخمسة أشياء: قطع قوائمها، وأمشاها على بطنها، ومسح صورتها بعد أن كانت أحسن الدواب، وجعل غذاءها التراب، وجعلها عدوة لبنى آدم وهم أعداؤها حيث يرونها يقتلونها (١٧).

لقد ربط القرآن بين الحية والجان فى قصة موسى، وربطت الثقافة بين الحية والشيطان فى تفسير قصة الطرد من الفردوس، كما ربطت بين الحية والمرأة فى حلف شيطاني، ففى أحد أيام العرب وهو يوم البردان نام الملك حجر المعروف

فى قضاء «الليالى العربية» الحية كائن وفى محب للخير. ففى حكاية «حاسب كريم الدين» - التى يسردها عرائس المجالس أيضاً - تظل ملكة الحيات ترعى حاسباً، وتطعمه الفواكه حولين كاملين. وتأخذ عليه عهداً ألا يدخل الحمام قبل مضي عامين حتى لا تموت. وحين يضطر حاسب إلى النكوث بعهدده معها، ويسلمها للوزير الشرير، تدله على طريق النجاة، والتخلص من الوزير، برغم خيانتها لعهدده معها.

هناك، إذن، صلة بين الحية على هذا النحو وبين سحيم، فهى تنطوى على الأضداد وتلك حال العبد.

العبد قادم من المجهول بقسمات تجهلها. وهو يغايرنا فى اللون واللهجة، ولذلك ينطوى على التضاد. من ناحية هو مهدد لنا، بل قد يأخذ صورة الغازى الذى ينبغى إشهار الممانعة فى وجهه، لكنه من ناحية أخرى ينطوى على الإغراء. إنه يأخذ سمت المتسلل المنسرب إلى حياتنا، كما ينسرب الماء فى التربة. وكونه يغايرنا يؤجج فينا التوق إلى تجريبه، ولمسه، وتذوق مغايرته لنا فى اللون والنبرة والأعضاء، كما يبعث فينا التحفز لمواجهة، ودحره، والنظر إليه بوصفه مختلفاً، موبوءاً، مهدداً للتجانس والصفاء والانغلاق على الذات. على هذا سحيم منبؤ محقق، لكنه الكائن الذى تؤسره النصوص، فتخلق له قضاء الآبق، ناهش الجمال الأبيض، ومؤجج رغبة هذا الجمال فى السواد والوسخ.

الشاعر أيضاً مرغوب ومرهوب فى آن. تجيء الرغبة فيه من فحولته وقدرته على افتراع المعانى البكر؛ فى غوصه على ما يدهش، ويشغف به، ومن ثم فهو ينطوى على سحر ما، فله سلطة على المتلقى، تجعله يفعل فيه، وبوجهه، ويزين له ما لا ينبغى تزيينه. ومن هنا تأتى الرهبة منه. اقتداره على القلوب والأسماع يجعله حاملاً للسّم والترياق، فالوجود الصامت الأخرس ينطق فى شعره:

تزل القوافى عن لسانى كأنها

حُمات الأفاعى ريقهن قضاء (٢٢)

لنلاحظ أن الريق الذى يرتبط فى الشعر بلعاب الحسنة المانح للنشوة والمتعة، يأخذ هنا صورة مروعة هى صورة

بأكل المرار، فإذا بشعبان أسود سالخ يظهر على مرأى من زوج الملك، فيهوى عليه يريد أن يعضه، والملك يتحرك فلا ينال منه والزوج ترى وترجو لو عضه. حتى إذا رأى الأسود السالخ عرس الملك المملوء لبنا سعى إليه وشربه ثم مجه، فقالت الزوج يستيقظ فيشرب فيموت فأستريح منه. ولما انتبه حجر طلب العرس، ولم يكده يرفعه إلى شفّتيه حتى اضطربت يده وأريق اللبن، فنظر إليها، يسألها عن الشعبان فقالت ما رأيته فقال كذبت والله (١٨).

ويبدو أن الربط بين المرأة والحية، وبين الشيطان والحية على هذا النحو كاشف عن حيرة معرفية إزاء هذه الكائنات المتأبّية على الإخضاع.

إلى ذلك يربط القرآن - كما رأينا فى قصة موسى - بين العصا بدلالاتها الواضحة على عضو الذكورة وبين الحية التى يقول ابن سيرين أنها ربما دلت فى الأحلام على الزناة وطبعهم، بل إن نوعاً منها هو القزة شهت بالنزوة (١٩).

لكن الحية تأخذ صورة مغايرة لهذا الكائن الزاحف ذى الدم البارد المقرون بالشيطان. فقد نسب إلى المسيح أنه قال فى الإنجيل «كونوا حكماء كالحيات» (٢٠). وفى الجاهلية عرفت الحية بأنها تطلب الثأر «فربما مات قاتلها، وربما أصابه خيل» (٢١). ويبدو أن هذا ما نجد صداه فى الفولكلور حيث الحية الأنثى تنتقم من قاتل ذكرها. ولذلك، على من يقتل ثعباناً ذكراً، أن يكمن لأنثاه، ويباغتها قبل أن تباغته وتنهشه. انتقام الحية من قاتل ذكرها يذكر بأنثى أخرى هى إيزيس فى الأسطورة المصرية التى تقضى عمرها باحثة عن أشلاء زوجها، ثم تجامعه لتلد منه الابن المنتقم لأبيه.

وكما تأخذ الحية شكل الحبل الزاحف اللامع على الأرض، تأخذ أيضاً شكل الدائرة، أكمل الأشكال الهندسية. لكنها فى الحالة الأولى تكون منطلقة، أما حين تتدور، فهى غالباً ما تكون جريحة، فتضع الجرح فى فمها فلا تموت. ويبدو أن هذا، فضلاً عن قدرتها على الانسلاخ، ما حدا بالعرب على الاعتقاد بطول عمرها (٢٢).

القضاء أو الموت. وهو معنى يعلن على لسان آخر بالزهر نفسه حيث:

الشاعر المنطيق أسود سالخ^(٢٤)
والشعر منه لعبه ومجابه
هذا اللعاب القاتل السام يمكن أن يحور سلاماً، وذلك يحدث حين يرقى الراقون الشاعر «الأسود السالخ»:

وما زالت رُقّاك تسل ضفنى
وتُخرج من مكانها ضبابى
ويرقىنى لك الراقون حتى
أجابت حية تحت التراب^(٢٥)
بل إن القوافى تأخذ لدى شاعر آخر هيئة الرقى التى تنزع حمات السخائم:

خذها مثقفة القوافى ربها
لسوابغ النعماء غير كنود^(٢٦)
كالدر كالمرجان ألف نظمه
بالشزر فى عنق الفتاة الرود
كسرقى الأساور والأراقم طالما
نزع حمات سخائم وحقود
إن الشعر حية، لعبها الموت. أما الحية فهى «منقوطة تحكى بطون صحائف»^(٢٧) كما يقول أبو هلال العسكري، و«فى الصحائف حيات مناكير»^(٢٨) على حد تعبير الأقبيل، ولذلك «يسمى القلم أسود تشبيهاً بالحية فى لينه واستوائه»^(٢٩).

هذه الحية المنطوية على السم والترىاق، المرغوبة المرهوبة فى آن، هى ما تحاول الإيديولوجيا أن ترقى لها الرقى لتتقى حماتها، أو تعد لها المصارع.

الشاعر والراعى

يقدم نص الثقافة الشاعر العبد، وكل شىء يدفع به نحو مصيره: لعنة العبودية والسواد، لعنة الشعر، ولعنة الغلظة التى لا تترتوى. وهو مصير أنبأ عنه عثمان بن عفان الذى أبى أن يشتره قائلاً: «لا حاجة لنا فيه، لأنه إن شيع شيب بنساء

قومه، وإن جاع هجاهم» (ص ٥٥). وقد تحققت نبوءته سريعاً، فسرعان ما انتشرت أشعاره، خالقة قضاء يملأه كائن مقتلم، غلمته لا تترتوى. وهى إلى ذلك غلظة شاعر عبد، اختلطت بضرب من الولع بالشر الهادى. ولذلك يذكر الرواة أن عمر بن الخطاب حين سمعه ينشد:

فلقد تحدر من جبسين فتاتكم
عرق لها فوق الفراش وطيب
(ص ٥)
قال له: وبلك إنك مقتول^(٣٠).

وقيل إنه أنشد عمر يائته «الدياج الخسروانى» فقال له لو قلت شعرك مثل «كفى الشيب والإسلام للمرء ناهياً» لأعطيتك عليه. وقيل إنه قال لو قدمت الإسلام على الشيب لأجزتك. قال «ما سمرت» يريد «ما سمرت» (ص ٥).

العبارة الأخيرة التى رد بها الشاعر على الخليفة، والتى يحرص الراوى على كتابتها كما نطقها العبد الذى يرتضخ، تكشف عن معنى للشعر قد لا يتمكن الشاعر من شرحه بوضوح، لكنه يحسه بقوة: أتعنى عبارة «ما سمرت» أنه لم يكن إبان النظم فى حال تمكنه من التوقف والتحديق فى عيني الإيديولوجيا المراقبة، أم تعنى أنه لم يشعر بضرورة تقديم الإسلام على الشيب؟

الإسلام مفهوم قد يكون حتى نطق الشاعر لهذه العبارة لم يتعمق بعد فى نفسه، بحيث يصبح موجهاً للخطاب. أما الشيب فهو معطى من معطيات الجسد، أو هو مظهر فاعلية الزمن على هذا الجسد. ولأن الشاعر العبد يعيش فى قبيلة سارعت بالارتداد عن الدين الجديد، وينظم لا طلباً للعطاء ولا كدحاً خلف تزيين الإيديولوجيا فإنه مشدود إلى المعانى التى تتصل بوجوده هو، كأن القصيدة امتداد جسده الذى يتهده كل من حوله: العبودية والزمن. ولذلك ما إن انتهى من هذا البيت حتى هيمنت صاحبتة على قضاء القصيدة، حتى يصل إلى هذه الأبيات:

وبتنا وسادانا إلى عُلْجانة
وحِقف تهاداه الرياح تهاديا

الكلام الأول قبل الإسلام، صاحب الكلام التالي للقرآن والحديث وما ينتج عنهما من معارف مباشرة، هناك تلك العلاقة القائمة على الارتياح بين الإيديولوجيا والشعر. فهي فيما ترغب فيه تريد أن تدمجه في سياقها باحتيازه وجعله إحدى أدواتها. قراءة النبي للبيت على النحو السالف تدمر جسده، ولذلك اختلت موسيقاه، وهي كقراءة عمر تقدم ما هو أخلاقي (الإسلام) على ما هو جسدي متصل بالشاعر الذي بذل شعره وحياته لحقائق الجسد، وأحلامه.

سحيم والأنوثة

لقد أرادت الإيديولوجيا تأميم صوت الشاعر، أرادت له أن يكف عن رمية النرد التي تصله بديونيزوس لكي يتوحد مع نموذجها حسان بن ثابت الذي دخل شعره في الخير فلان، لكنه رفض هذا التوحيد واختار أن ينتسب إلى أب آخر هو نقيض حسان تماماً، وهو امرؤ القيس. لتذكر أن سحيم لا ينتمي إلى سلالة امرؤ القيس على مستوى الشعر فحسب، بل كان امرؤ القيس أيضاً سلفه في اللعنة. فكما ارتكب سحيم تابو الزنا مع زوج سيده، اتهم حجر ابنه امرؤ القيس بأنه نزا على امرأته، أي ارتكب أو هم بارتكاب سفاح المحارم. ويبتا امرؤ القيس (٣١):

فمئتك حبلى قد طرقت ومرضع

فألهيتها عن ذى تعائم محول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له

بشق وتحتى شقها لم يحول

وهما يبتان يكتبان بيراعة امرأة ممزقة بين أمومتها وتحقق شهوتها، مما جعل كثيراً من الناشرين المحدثين يتركون فراغا في موضع البيت الثاني. أقول إن هذين البيتين يذكران بالبيتين التاليين لسحيم:

فإن تضحكى منى فبها رب ليلة

ترككت فيها كالقبياء المفرجا

أخذت برجليها وطامت رأسها

وسبست فيها اليزانى المخرجاً

(ص ٥٩)

توسدنى كفا وتثنى بمعصم
على وتحوى رجلها من ورائها
وهبت لنا ريع الشمال بقرة
ولا ثوب إلا بردها وردائها
فمازال بردى طيباً من ثيابها
إلى الحول حتى أنهج البرد حالها
سقتنى على لوح من الماء شربة
سقاها بها الله الذهب الفوادي
وأشهد عند الله أن قد رأيتهما
وعشرين منها إصبعا من ورائها
أقبلها للجانبين وأتقى
بها الريح والشفآن من عن شمالها
... إلخ (ص ١٩ وما بعدها).

وكما ذكرنا فإن الرواة يذكرون أن عمر حين سمع القصيدة هتف به وبلك إنك مقتول. ولا شك أن في البياتية ما يسوغ قتله من وجهة نظر الإيديولوجيا. يكفي أن الشاعر يشهد على نفسه فيها بـ «الزنا»: «وأشهد عند الله أن قد رأيتهما / وعشرين منها إصبعا من ورائها»، وهو البيت الذي فسر هكذا «علاها والتحف عليه، فعمدت يديها ورجليها، فصارت أصابعها العشرون من ورائه» (ص ٢١). إن قول عثمان الكاشف عن حصافة شيخ بدوى ونبوءة عمر، كلاهما يتجاوب مع الأثر المرفوع إلى النبي الذي تمثل بشيء من شعر الشاعر: يروى أنه تمثل «كفى بالشيب والإسلام للمرء ناهياً» فقال أبو بكر «إنما هو كفى الشيب والإسلام»، فأعادها النبي، فقال أبو بكر: أشهد أنك لرسول الله (وما علمناه الشعر وما ينبغي له) (ص ٥).

في هذا الخبر المروى عن النبي يحاول خطاب الثقافة أن يؤكد إحدى مقولات الإيديولوجيا: سمو النبوة عن الشعر. وهي مقولة سجالية قيلت في الرد على اتهام القرشيين للنبي بالشعر. هذا واضح لا لبس فيه. لكن خلفه دلالات أخرى، هناك فضلاً عن التراتبية التي جدت على المجتمع والثقافة بفعل الإسلام؛ وهي تراتبية تجعل الشاعر، الذي كان صاحب

الفارق بينهما أن بيتي سحيم ينطويان على قدر من الوحشية، هي قرين الغل الذي توججه عبوديته. فيما يأخذنا البيت الثاني لامرئ القيس إلى فضاء آخر من صراع العاطفة والعاطفة المتولدة عنها، والأبيات الثلاثة تضع الرجل والمرأة في سياق عناصر الطبيعة الأولية.

ولا شك أن امرأ القيس قد صاغ في شعره نمطاً أثويًا سرعان ما صب في نصوص كثير من الشعراء. وفي النصوص القليلة التي نجت من شعر سحيم يبرز هذا النمط الأثوي بجلاء. فأنثى امرئ القيس بيضاء، وجهها بضئ الظلام لضجيعها كأنه مصباح أو جمر، هضيمة الكشح، ريانة، يتضوع المسك منها، شعرها كقنو النخل، تشبه بيضة الظليم... وفي يائية سحيم التي اقتبسنا بعض أبياتها منذ قليل، تبدو المرأة فاحمة الشعر، جيدها كجيد الريم، ووجهها مضئ كأن الثريا علقت فوق نحرها، أو أن جمرها أذكته الريح.. إلخ. وفي نصوص أخرى يتحدد لونها بالبياض، وتقرن بالصفاء الذي يسم بيضة الظليم.

وقد تعلم سحيم من امرئ القيس وصف الأعضاء وصفاً متأنياً، ومن خلال توقفه أمام عضو واحد هو الفرج، يمكن أن نفهم خوف الثقافة من أشعاره، ورغبتها فيها في آن (٣٢).

- من كل بيضاء لها كعشب

مثل سنام البكرة المائر
(ص ٣٤)

- أبصرتها تميل كالوسنان

من الظباء الخرد الحسان

تمشى بمثل القدح الجيشاني

(ص ٥٨)

وراضح هنا أن الشاعر قد «أوغل في النظر» وأوغل في التعرف، مانحاً الفرج صدارة المشهد. في البيت الأول يقيم علاقة بين المرأة والناقة، بين الفرج والسنام المائر للفتية من الإبل. وفي المقتبس الثاني يربط بين الوسن الناعم ومشية العذراء التي تمشى بما يشبه الكعب المكفوء أو «قدح الحبشان» كما في إحدى القراءات (ص ٥٨). ولذلك،

ليس غريباً أن يقرن الشاعر نفسه بالأنوثة، خالقاً نصاً له طابع حلمي، نص يبحث عن السري، المغيب، الذي لا يمكن الدفاع عنه، بل يمكن فقط كتابته:

كان الصبيريأت يوم لقيننا

ظباء حنت أعناقها في المكاس

وهن بنات القوم إن يشعروا بنا

تكن في بنات القوم إحدى الدهارس

فكم قد شققنا من رداء منير

ومن برقع عن طفلة غير عانس

إذا شق برد شق بالبرد برقع

دواليك حتى كلنا غير لابس

(ص ١٥ / ١٦)

لنتذكر أننا هنا نتعامل مع نصوص مراوغة، ومع صورة سحيم كما تبدى فيها، غير مشغولين بالحقيقة التاريخية (المزعومة). قد يكون المشهد الذي تقدمه الأبيات غير واقعي وقد يكون بقايا حفلات ماجنة منسوبة من الماضي. يهمنا هنا فقط أن الشاعر يوضع نفسه مع الإناث، وأنهن يمارسن معه ما لا يستطيعن مع غيره. إنه السيد أعلى وهن «تحتة»، أما العبد فمثيلهن في الرتبة والمنزلة، ومن ثم يستطيعن أن يتحررن من أردية الوقار معه. أن يطلقن العنان لرغبتهن المكبوتة، كأنهن مع أنفسهن دون عين تراقب وترصد. العبد الشاعر يمكنه أن ينفلت من وطأة التقاليد، ويفهم المعاشة بشق الثياب و«شدة المعالجة»، ويمكنه تحويل هذا الانفلات إلى شعر، يمنح المشهد بهاء، ويحرره من سطوة الهباء والتبدد؛ كأنهن هكذا يندمجن مع العناصر الأولى ويجاوزن مرتبتهن إلى مرتبة فيها يتحولن إلى رموز.

إن نص الشاعر هنا ضد لنص الثقافة. صحيح أن كليهما يضعه في قران واحد مع الأنوثة. لكن فيما يومي نص الثقافة إلى تنزله وتنزلهن، إلى الأفنى الرقطاء التي ترغب الأنثى وتغويها، يمجّد النص الشعري والشخصي والجسدي، ويدرج الشاعر مع المرأة التي يتحصن بها والسيّل الذي يجب المحل. الثقافة تقول إنه أسود، وهن تسود وجوه آبائهن حين

ييشرون بهن. أما الشعر فيتعهد نار الرغبة، ويؤججها، في نمط من عبادة اللذة التي تقتزن في نص الشاعر بالألم.

هل قتل سحيم بسبب ارتكابه المحرم، أم لأنه كتب هذا التابو، وصقله، وزينه، ودعا إلى إحلاله محل نقيضه؟

أغلب الظن أنه قتل ولم يطبق عليه حد «الزنا»، الذي لا يوجد شهوده الأربعة. وشهادته في شعره على نفسه لا تصلح أن تجعل منه «ماعزاً» آخر، فهي تحوطها الريب من كل صوب؛ لسبب بسيط هو أن الشعراء «يقولون ما لا يفعلون» هائمين في كل واد، خالقين لتصوص لا يمكن القطع بدقة إشاراتها إلى المرجع.

نص الثقافة يحول الشاعر من سارد إلى مسرود عنه. على الأحرى يتداخل النصان يصب كلاهما في الآخر، فيقتربان، ليخلقوا فضاء واحداً. هذا معناه أن نص الثقافة السارد وهو يحاول حصار الشعر، والتمويه على أنا المتكلم، يخون مقصده، فينكشف الولع بالمسرود والرغبة فيه. ولذلك يصبح سحيم شاعراً، وللشاعر لحظة زمنية يولد فيها هي لحظة البدء بالشعر، حين ينطق بأول بيت. طقس البيت الأول هذا شبيه بلحظة مولد البطل، أو ابتداء أمر الصوفي:

إن أول ما تكلم به عبد بنى الحسحاس من الشعر، أنهم أرسلوه رائداً فجاء وهو يقول:

أنعت غيثاً حسناً نباته

كالحبشي حوله بناته

فقالوا شاعر والله. ثم انطلق بالشعر بعد ذلك. (ص ٦٨)

ما يشير في هذا البيت أن سحيماً وهو ينطق أول بيت له لم ينس مسقط رأسه الحاضر في التشبيه «كالحبشي حوله بناته»، ليربط بين الغيث حسن النبات والحبشة التي تقتزن بالبنات، اللاتي يتبدن مائيات دوما:

- وإنى لأسقى من مياه كثيرة

وإن قال أهل الماء إنى مصرّد

فما بال ماء لست ذائق طعمه

على لذة إلا ونفسي ترعد

(ص ٥٦)

- ولم أر مثلي مستغيثاً بشرية

ولا مثل ساقينا المصرد ساقيا

(ص ٢٤)

الكنى إليها عمرك الله يافتي

بآية ماجئات إلينا تهاديا

تهادى سليل في أباطع سهلة

إننا ماعلاً صمداً تفرع وادياً

(ص ١٩)

ما الذي تعنيه مائية النساء في صحراء قاسية كشبه الجزيرة. إنها تعني ثقل وطأة الجذب، وتوق الشاعر إلى الطراوة والصفاء وعناصر الخلق الأولى. بهذا تأخذ المرأة وضع المنقذ، سواء لدى سحيم أو امرئ القيس. ولعل هذا ما يفسر كثرة أسماء النسوة في شعر هذين الشاعرين. فلدى امرئ القيس أم الحويرث، والرباب، وفاطمة، ولدى سحيم غالية، وسمية، وعميرة... إلخ.

يبد أن هذه الكثرة من الأسماء تشير لا إلى محبوبة واحدة فقط كبشينة أو لبنى أو ليلي، بل إلى الدلالة على الأنوثة جميعاً. كما أنها تؤكد ما يصاحب الشاعر من نفحة تقربه من الخيال.

الشاعر في أخطود النار

الخيال هنا ليس نقيض الحقيقة، بل تأكيد على تحول الشاعر إلى معنى، قد يرفض في مستوى لكن يهني إليه في مستوى ثان. فالثقافة التي وصم نصها سحيماً بالفحش والتبذل والمخاتلة ترغب هذا الشاعر، فتمنحه بعداً رمزياً يجاوز التاريخ. لتأمل كيف يصوغ نص الثقافة حادثة قتله:

ابن حجر في الإصابة:

أن امرأة من بنى الحسحاس أسرها بعض اليهود فاستخلصها لنفسه، وجعلها في حصن له. فبلغ ذلك سحيماً فأخذته الغيرة، فمازال يتحيل حتى تسور على اليهودي حصنه فقتله، وخلص المرأة فأوصلها إلى قومها فلقيته يوماً

فقلت له: يا سحيم، والله لو ددت أني قدرت
على مكافأتك على تخليصى من اليهودى. فقال
لها: والله إنك لقاسر على ذلك. وعرض لها
بنفسها، فاستحييت وذهبت. ثم لقيتها مرة أخرى
وعرض لها بذلك فأطاعته. وهويها وطفق يتغزل
فيها، وكان اسمها سمية؛ ففطنوا له فقتلوه
خشية العار. (ص ٦)

الخالديان:

أنه لما أطال التشبيب بنساء قومه بمثل قوله
«وهن بنات القوم إن يشعروا بناء تأمر قومه في
قتله، واجتمعوا لذلك فى شرب لهم، وأحضروه
معهم. وكان شجاعاً رامياً، وله قوس لا يفارقها
ولا يقدر أن يوترها غيره. فلما أخذ فيهم الشراب
قال له بعضهم: يا سحيم. أراك تقطع وتر قوسك
هذه إن شددت به كثافاً؛ قال: نعم. قالوا له حتى
ننظر؛ فأمكنهم من نفسه حتى أوثقوه بالوتر.
قالوا: اقطع؛ فانتحى فيه فلم يقطعه. فحين رأوا
ذلك وثبوا إليه بالخشب فضربوه حتى كادوا
يقتلونه. ثم تعاذلوا فى أمره وتركوه رحمة له
فمرت به امرأة من نسايتهم وهو مكتوف فنظر
إليها وهم يسمعون:

فإن تضحكى منى فيارب ليلة

ترككت فيها كالقباة المفرج. (ص ٦)

نظويه عن منصور الحرمازى:

لما عزموا على قتل سحيم، انطلقوا به إلى الموضع
الذى أرادوا قتله فيه فضحكت منه امرأة كان
بينها وبينه هوى شمانية فقال لها:

فإن تضحكى منى فيارب ليلة... إلخ

ولما أرادوا قتله أوثقوه كثافاً وقربوه من نار
كانوا يصطلون عندها، وجعلوا يحمون عيدان
العرفج الرطب ويضربون إسته بها ويرجزون عليه
ويقولون.

أوجع عجان العبد أو ينسى الغزل

بالعرفج الرطب إن الصوت انخزل

قال: ومرت به التى اتهموه بها، وهو مقيد،
فأهوى لها بيده، فأكثروا ضربه، فقال:

إن تقتلونى فقد أسخنت أعينكم

وقد أتيت حراماً ما تظنوننا

وقد ضمنت إلى الأحشاء جارية

عذب مقبلها مما تصونونا

فشدوا وثاقه. فلما قدم ليقتل قال:

شدوا وثاق العبد لا يفلتكم

إن الحياة من الممات قريب

فلقد تحدر من جبين فتاتكم

عرق لها فوق الفراش وطيب

(ص ٥٨ / ٥٩)

رواية الزبير بن بكار:

فلما سمعوا شعره جمعوا له خطبا كثيرا، ثم
جعلوه حظيرة ضخمة، ثم أوثقوا العبد برجله
ويده، ثم أدخلوه الحظيرة وأرسلوا النار فى
الخطب. قال فسمع وإنه ليتفجع يقول:

لئن ورثوها مشعلين لريما

جعلت لهم فوق العرائن ميسما

(ص ٦٥)

فى نص (الإصابة)، يتجلى على نحو لامرأ فى تسليم
النص بجرم الشاعر الذى يتحدد فى الهوى والتغزل فىمن
يهوى بفحش وتبذل. لكنه فى الوقت نفسه يحاول أن يستل
قدراً من ثقل الجرم، بموضعة صاحبه فى سياق تطلبه الثقافة
وترضى عنه. فهو يقدمه بطلاً منقذاً، لكنه فى لحظة ما
ينحرف. لدينا هنا بطلان؛ الأول فارس مندمج فى الجماعة،
حامل لقيمها فهو كالعربى القح تأخذه الغيرة على النساء

والثاني ذئب. الأول مسلم والثاني يهودى. والثقافة تنظر لليهودى بوصفه آخر. هو ليس فاقداً للإيمان فحسب بل منحرف بكلام الله، منكر لنبوة الإسماعيلي الذى بشرت به التوراة. ولأنه مجرد من الإيمان والصدق، لا بد له أن يسلك سلوك ذئب يخطف ثم يتحصن بحصنه المنيع. لكن الفارس المؤمن لا تنقصه الحيلة. بل ظل يتحيل حتى تسور عليه حصنه وقتله. هل كان بنو الحساس يقيمون على مقربة من يهود؟ وهل فعلاً قامت حرب بينهما بعد الإسلام، وهل ثمة ما يسوغ قيامها. لا تشغل حكاية (الإصابة) نفسها بهذه التفاصيل، بل تقدم ممثل الجماعة والآخر لتكشف عن رؤيتها لنفسها وللآخر فى آن.

ثم إن النص يتقل بعد ذلك لمرحلة أخرى ينقلب فيها الفارس إلى نقيضه، الأخرى أنه ينطوى على ضعف ما، على ضرب من الهشاشة الأخلاقية يتمثل فى الولوج بالنساء. وهو ضعف يتجلى حين يلقي المرأة التى أنقذها. لنلاحظ أن الحكاية قريبة من حكاية العاشق المغامر الذى تخطف حبيبته فينقذها. وبالطبع يتزوجها فى النهاية. ويبدو أن ذلك ما تقود إليه الأحداث على نحو مراوغ. فالسيدة التى خطفت ثم أنقذت تشعر بـ «الدين»، ومن ثم تود أن تكافئ البطل المنقذ. هنا يظهر ضعف البطل الذى يريد مكافأته من «شرفها». لكن السيدة «تستحي» وتذهب. صحيح أن اليهودى أسرها واستخلصها لنفسه، مما يشى بأنه نالها إلا أنها كانت مجبرة. والحكاية تغلق الباب فى وجهنا بخصوص السيدة، فهى محض مسوغ لحكاية سحيم. نحن لا نلج عالمها، لا نعرف شيئاً عن مشاعرهما تجاه سحيم. هى فقط مسرود عنها ومخطوفة ومولج فيها - لا لها - فقط. على أى حال يبدو أنها قررت فى المرة الثانية أن تتخلص من دينها فتطيع العبد المنقذ دون أن تفطن إلى أنه شاعر. المشكل أن هذا العبد الأحمق لم يكن فقط طالب لذة بل هو قابل للتورط فى الهوى. فما أن نالها حتى هويها، وطلق يتغزل فيها دون أن ينتبه أنه هكذا يشى بنفسه وأن الشعر تمام. الشعر نعيمة عن قاتله وعن الآخرين، لذلك تقول الحكاية إنهم فطنوا له. من هم هؤلاء الذين فطنوا له ولماذا غضبوا

لغزله ولم يحركوا ساكناً فى سبيل إنقاذها النص أيضاً لا ينتبه. كما لا ينتبه إلى أن سحيماً الضعيف تجاه المرأة هكذا ينفلت من قبضته ليحوز إعجاب قارئ الحكاية، فقد انتقل من موقف الرجل الضعيف تجاه لذة الجسد إلى العشق. الاتصال الجسدى إذن ليس محض نزو وفحش بل يمكن أن يقود صاحبه إلى الحب، ليأخذه الحب إلى البوح فينم البوح عنه.

أما فى رواية الخالدين فتجد البنية نفسها: القوى الشجاع بقوسه التى لا يفارقها فى مقابل العاجزين عن مواجهته. لكن هذا القوى الشجاع ليس بطلاً خيراً، إنما هو فاضح الحرائر اللاتى يتغزل فيهن. فيما يأخذ الآخرون، ممثلو الجماعة وضع اليد الباطنة. لكن المشكل أن النص فيما يرفع شعار قتله لإدانتته يقول عكس ذلك. لأن ممثلى الجماعة أجبن من مواجهته كما يواجه الفارس الفارس. بل هم مثل يهودى رواية الإصابة المتحصن بحصنه المنيع، وهم يتحصنون بالحيلة التى تقوم على نصب مصيدة لرامي القوس الذى لا يمكن مواجهته، لذلك توسلوا بالخمر واللعب وإيقاظ التحدى فيه: «أراك تقطع وتر قوسك هذه إن شددت به كثافاً»، بهذا يستطيعون التحيل عليه واستدراجه إلى المصيدة. وطبعاً يفشل فى قطع الوتر، ويقع ويعجز عن الدفاع عن نفسه. لقد تحولت الأداة التى يذب بها عن نفسه إلى أداة تجرده من قوته.

لكن الروائتين الأخرين تدوران حول دلالة واحدة لا تناقض دلالة الروائتين الأولى والثانية وإنما تختلف عنهما. فى الروايات الأربع ثمة الحكم الذى صدر، والنية التى يبت لقتل الشاعر الغزل. وثمة الدافع وراء هذا كله، أعنى لا جرم النزو على النسوة، بل جرم الشعر التمام الفضح الذى تسير به الركبان. أما الشاعر الذى يتبدى فى الروائتين شجاعاً رامياً، فهو هنا مجرد من قوته البدنية لأنه موثوق كثافاً. إنه مثل شمشون الذى فقد قوته بتجريده من مصدرها. ومن ثم بدئ بتعذيبه لكى ينسى الغزل. ولأنه كان يمعن فى التحدى بإنشاده وإصراره على جرمه، وضع فى النار. المشهد يذكر بإبراهيم الخليل المسلم الحنيفى الذى وضع فى النار فكانت

برداً وسلاماً. أما الشاعر هنا فهو سلب النبى لذلك احترق. الغريب أنه وهو يتفقع سمعوه ينشد. أى أن تجريده من قوته البدنية لم يجرده من شجاعته. فيأخذ صورة المؤمن الذى يضرح فى أخطود النار. كأن الإيغال فى التحدى يكشف عن ولع الشاعر بإيلام الجماعة التى خرق محرمها. وفيما يأخذ المدان هيئة المؤمن الذى يقدم للقتل، تبدو الجماعة ممثلة فى منفذى حكم الإعدام، كأنهم وثنيون يرفعون مقدمة لإله مولع بالدم.

لكن علينا أن نلاحظ انقلاب الأدوار فى الروايات الأربع. فى رواية (الإصابة)، البطل الضد أى اليهودى هو مثل القوى البدائية المتوحشة، فيما يأخذ سحيم هيئة القوى التى تبصر بالإيمان والحيلة (العقل). أما فى رواية (الخالدين) فالأمر معكوس. سحيم هو القوة الباطنة المقرونة بما يقتلع ويدمر، فيما يكون قتلته مروضيه بالحيلة والخداع. وهو الأمر نفسه فى الروايتين الثالثة والرابعة.

والروايات الأربع تنطوى ككل ما روى عنه على الرفض ونقيضه، على الإدانة والرغبة فى المدان، وهو ما يتجاوب مع إدراج الساردين له فى المقدس حين يتمثل الرسول بشعره. وحين تمنحه الثقافة ما لا يمنح إلا للأبطال والشعراء والعشاق. أعنى حين خلقت طقس أول نطق له بالشعر. بهذا غرسته الثقافة فى اللغة، لغة الشاعر العبد الأعجمى الذى يرتضخ، مع ذلك ينظم بلغتها المقدسة المتأبى على الأعاجم.

حافة الشعر المدبية

من هناك إذن، من أفريقيا، حيث انتزع الطفل الذى سيقدر له أن يحمل اسم سحيم إلى ديار الأسديين فى شبه جزيرة العرب، كان لابد من الموت على هذا النجو المثير المرغوب فيه. كان لابد للثقافة العربية من عبدها الأبق هذا، ولو لم يوجد لخلقته خلقاً، تماماً مثل عشاقها العذريين، ومخنثيها، وقتلتها، وهؤلاء الغامضين فيها، الذين يؤلبون الناس، وينحرفون بالعقائد والكلمات، ويشيرون القتن. ذلك أن نصف الجرم لا يكفي؛ إنه ينتج رجالاً أنصافاً، أنصاف عشاق

أو أنصاف ملتائين. إنما هى فى حاجة إلى علامة مكتملة؛ إلى من يتهمض بعبء يجاوز الطموح الصغير إلى طموح المثال الذى يبتدئ الأمر؛ يدشنه ويوغل فيه. لذلك يتبدى سحيم مندفعاً إلى غايته، حاثاً الخطى بعناد نحوها، كأنه هو أيضاً يرغب مصيره، ويحمل بين جنباته الوقود اللازم للوصول إليه.

لو كان قد ألقى به فى قبيلة أخرى غير قبيلته فلربما أمكن له أن يفلت من مصيره، فلو كانت قبيلة أخرى أو مدينة أخرى تختلف عن قبيلته أو مدينته، لحوصر فيه «الشر» وارتعشت ذوابته وانطفأت، لكنه بيع لهذا البطن الصغير من قبيلة أخص ما عرفت به فى تاريخ القبائل هو القتل، والردة والرعونة. فقد قتل الأسديون فارس تميم عتيبة بن الحارث، وصخرأخا الخنساء، وربيعة أبا لبيد، وحجراً أبا امرئ القيس. كما ظهر فيها مدع للنبوة هو طليحة بن خويلد الذى هاجم المدينة فى خلافة أبى بكر. لذلك لم تشفع شجاعة رجالها فى الإسلام الفاتح فى التقليل من أثر فعلتهم. من هنا لن يكون غريباً أن يسلقهم الجاحظ بلسانه، فيتهمهم بأكل لحوم الكلاب بل لحوم البشر أيضاً. ومن قبل هجاءهم امرؤ القيس ووصمهم بأنهم عبيد العصا. (٢٣)

لقد لخص سحيم نفسه قائلاً «أسود مما يملك الناس» وهذا هو العبد فى شبه جزيرة العرب. إنه شئ مملوك. فكما يملك العربى سيفه أو فرسه يملك قينته وعبده، الذى لا يعدو أن يكون بضاعة استبضعها من آخر أو حازها بسيفه. ولذلك لا تجوز ولاية العبد ولا يرث. فقط يمكن أن يعتق أو يورث أو يهدى، أو يباع.

لكن العبد أيضاً من لا ماضى له. السيد يرث عن أبيه ماله ووجاهته واسمه فى مقابل أن يدرج نفسه فى ماضى الأب وشمائله، وقيمته، باختصار أن يتبنى علامات وهويته، فهو يرث ثقل المال وثقل الاسم والعلامات، فإذا حاد عنهما أو نفضهما عن نفسه، حرم من الإرث: طرد أو نفى، أو أفرد أفراد البعير الأجرب. أما سحيم فهو كما قلنا منذ قليل آت من المجهول، بلا اسم يثقله، بلاعبء عليه أن يواصل الحياة تحت وطأته. ولذلك فهو لا يملك سوى لحظته الحاضرة.

متوهماً لنفسه قدر الفارس الجاهلي الذي يلقي حتفه على يد شبيهه:

سيلقاك قرن لا تريد قتاله
كمى إذا ما هم بالقرن أقصدا
بغاك وما تبغيه إلا وجدته
كأنك قد أوعدته أمس موعدا
(ص ٥٧)

إنه ينسى أنه في النهاية محض عبد، أسود مما يملك الناس. لكنه أيضا العبد الآبق الذي تؤسطره الجماعة فتصل به إلى الموت.

رحلة صحراوية شاقة ملأت صفحاته التي طالبت بهملتها. في نهاية الرحلة يصل المسافر إلى النهاية: القديس إلى الفردوس، العاشق إلى الحبيبة، والخاطئ إلى الطهر. أما هو فقد وصل إلى حافة الشعر المديبة، فرحلته تنطوي على بدايتها، مطبوعة بجبرية تأخذ بخناقها، وبرغبة لاعجة لا يستطيع لها دفعا. كأن الشاعر العبد مرشح للموت سلفاً دونما وعد بالنجاة. بل كأنه كان يطلب هذا المصير. لعله أدرك أن الثقافة التي عاش في إهابها، وانتمى إليها حتى في مرقه كانت تنقب عن من ينهض بهذا الدور، دور الرجل الذي يتقدم في الذنب، ويصر عليه حتى يصل إلى المثال الذي كانت الثقافة تتوق إليه، والتي سوف تنوع عليه فيما بعد وهي تخلق مثلها. ألهذا وسمته في كل موضع منه، فأصر على أن يترك ميسمه على جسمها الذي هام به، ووصفه عضواً عضواً؟

ألهذا تعلن الثقافة رفضه فيما ترغب فيه، تمنعه وهي تستجيب لإغوائه، طالبة منه أن يقابل إغواءها بإغواء مضاد، ليصبح الشاعر العبد الآبق؛ «البربري» الذي استطاع أن يكون «منا»؟

يدو أن هذا كله كان ضرورياً ليتبع أباه امرأ القيس، ويدخل تحت اللواء في السلالة التي لا تنقطع من حاملي اللعنة.

الماضي مغلق؛ صفحة بيضاء لا تصلح للكتابة، فهي فراغ كالعدم، فيما المستقبل صفحة أخرى تفرى بملئها وكتابتها. لذلك لم يكن سحيم مضطراً، كامرئ القيس، أن يعاني وطأة ميراثه من أبيه «حجر» الذي ضيعه في صغره، وحمله عبء الشار له حين كبر. سحيم مشغول بخلق نفسه بدءاً كما يهوى هو لا كما حدد له الأب مانح الاسم والماضي. لقد أغرى بالعطاء ليكتب شعراً يرضاه الراعي. وهدد بالبيع، وسجن ليكف نفسه عن الغزل، لكنه كان غير قادر على رؤية شيء سوى مصيره الذي عليه أن يكتبه في الصفحة البيضاء التي تقبع أمامه تحرضه على ملئها.

ومنذ أرسلوه رائداً لهم، فعاد شاعراً يخبرهم عن نبات حسن كالحبشي الذي تحوطه بناته، حتى موته المشهود، يأخذ سحيم هيئته الشاعر المأخوذ بعالمه، الذي لا يشعر بشيء وهو ينظم إلا ما ترغبه القصيدة. إنه آت من عالمه ذاهب إليه.

حين تصفو اللغة لشاعر، وخصوصاً حين يكون من غير أبنائها، فإن معنى ذلك أنه هو أيضاً يصفو لها، ويخضع لسطوتها وتقاليدها. وفي حالة سحيم لسنا مع رجل مزدوج اللسان. إنما مع لسان يحمل «أثراً» من لسان آخر. لذلك رغم اقتدار سحيم على العربية فإنه يعاني من الارتضاخ. الارتضاخ أثر لغته الأولى المكتوبة نصوصها على جسمه وفي أعضائه. سحيم يترجم من لغته الأولى، يكتب النص فيه قبل أن يتحول إلى كلمات وأصوات ومعاني. لعل هذا يفسر ولعه بوصف الأعضاء والإيغال في النظر، فلدى قومه من نصارى الحبشة تقليد كرنفالي هو وصف القديس عضواً عضواً، من شعر رأسه حتى أصابع قدميه. الارتضاخ يعني أيضاً عجزه عن النسيان. لغته الأولى ظلت فاعلة حتى في جهاز نطقه، فمنعته أن يصفو للغة الثانية بكلية.

لكن سحيماً من جهة ثانية يصفو للعربية؛ لغته الثانية التي خان من أجلها لغته الأم. فهو يصف كما يصف الشعراء، ويفخر بقبيلته التي حلت فخره وحرمت غزله، أي تمجيده لنسائها. ويأخذ حيناً موقف الحكيم الذي عركته التجربة، فاخترلها في حكم تبرز حكم الفحول،

الهوامش:

- (١) أكتفى هنا بطرح الموضوع للنقاش طرحاً أولياً، فى انتظار فرصة أخرى لتقصيه على سحر أشمل.
- (٢) ديوان سحيم عبد بنى الحساس. تحقيق عبدالعزيز الميمنى. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة، ص ٥٠. الإشارة للصفحات ستكون بعد ذلك فى المتن.
- وكتاب هذا التعريف هو عبدالعزيز الميمنى محقق الديوان، وهو هدى وبرعه معرفته التى لا يشك فيها بالعربية، يمكن أن يكون، هو الآخر «مرتضاه». ليس ذو دلالة أن سحيم غير عربى، ونقطويه جامع الديوان، وكذلك المحقق؟
- (٣) موجود فى: محمد منير حلوانى: سحيم بن الحساس. دار الشرق العربى، بيروت، حلب دون تاريخ، ص ٤١.
- وهو الكتاب الوحيد عن الشاعر العبد. الغريب أن العنوان ينسب سحيماً إلى بنى الحساس مباشرة. كأن الكاتب رأى من غير اللاتق وضوح كلمة «عبد» فى العنوان فى عصر يرفض الرق.
- (٤) أبو بكر: محمد بن الحسن بن دريد: الاشتقاق. تحقيق عبدالسلام هارون مكتبة الخانجي. القاهرة ط ٣ ص ٦٠٥.
- (٥) قبل لأبى دقيش الأعرابي. لم تسمون أبناءكم بشر الأسماء نحو كلب وذئب، وعبيدكم أحسها نحو مرزوق ورياح، فقال: إنما نسمى أبناءنا لأعدائنا، وعبيدنا لأنفسنا.
- الفلقشندى: صبح الأعشى، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩١٣ ج ١ ص ٢١٣.
- (٦) الدميرى: حياة الحيوان الكبير، طه مصطفى البابى الحلبي، ط ٥. القاهرة ١٩٧٨، ص ١٦.
- (٧) محمد منير حلوانى، سابق ٤٥.
- (٨) نفسه ١٤.
- (٩) الميدانى: مجمع الأمثال، تحقيق محيى الدين عبدالحميد، القاهرة ١٣٧٩ - ١٩٥٩ م ج ١، ص ٢٤٢.
- (١٠) فى القرآن:
- «يوم تبيض وجوه وتسود وجوه فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم، فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون». آل عمران / ١٠٦.
- «يطاف عليهم بكأس من معين، بياض لذة للشاربين» العافيات ٤٥ / ٤٦.
- «وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم». النحل / ٥٨.
- «ترى الذين كذبوا على الله وجوههم مسودة». الزمر / ٦٠.
- وفى المقابل تأخذ السوداء صورة كريهة. ففى صحيح مسلم أن الرسول قال «أريت سوداء نائرة الرأس تخرج من المدينة، فأولتها الحمى». تفسير القرطبي ص ١٢٥ ج ١ / ١٠ / ٩ طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٨٧.
- (١١) لمزيد من المعلومات راجع:
- عمده بدوى: السود فى الحضارة العربية، نهضة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٨٦.
- عبد المجيد عابدين: بين العرب والحبيشة: دين امر، دون تاريخ.

- وراجع فى الأسماء:
- الزاهر فى معانى كلمات الناس لأبى بكر بن الأنبارى.
- المرصع فى الآباء والأمهات والبنين والبنات والأدواء والدوات لجد الدين بن الأثير، تحقيق إبراهيم السامرائى.
- (١٢) محمد منير حلوانى، سابق / ٤٢.
- (١٣) الجاحظ: الحيوان، تحقيق هارون / ٣٠٩.
- (١٤) «وما تلك يمينك يا موسى قال هى عصاى أتوكؤ عليها وأهش بها على غمى ولى فيها مأرب أخرى قال ألقها يا موسى فألقاها فإذا هى حية تسمى». طه ١٧ / ١٨ / ١٩ / ٢٠.
- (١٥) «قال إن كنت جئت بآية فأت بها إن كنت من الصادقين. فألقى عصاه فإذا هى ثعبان مبين». الأعراف ١٠٦ / ١٠٧.
- «قال أو لو جئتك بشئ مبين. قال فأت به إن كنت من الصادقين. فألقى عصاه فإذا هى ثعبان مبين. الشعر ٣٠ / ٣١ / ٣٢.
- (١٦) «يا موسى إنه أنا العزيز الحكيم. وألق عصاك فلما رآها تهتز كأنها جان ولى مديراً». النمل ٩ / ١٠.
- «وأن ألق عصاك فلما رآها تهتز كأنها جان ولى مديراً». القصص ٣١.
- والحية اسم يطلق على الذكر والأنثى. وقد روى عن بعض العرب: رأيت حياً على حية، أى ذكرًا على أنثى.
- لمزيد عن المعلومات راجع بحث ثناء أنس الوجود:
- رمز الأنفى فى التراث العربى، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٤.
- (١٧) الثعلبي: عرائس المجالس / ٢٣. راجع أيضاً مادة «شطن» فى اللسان.
- (١٨) راجع أنس الوجود. سابق / ١١٥.
- (١٩) ابن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، طه صبيح، القاهرة، ١٩٦٢ / ٢٠٦.
- (٢٠) نشر الدر لأبى سعيد منصور بن الحسين الأصبى، المجلد السابع، تحقيق عثمان بوغانمى. الدار التونسية للنشر. ١٩٨٣ / ٥٤.
- (٢١) الدميرى / ٣١.
- (٢٢) يذكر الجاحظ أنها تعيش مدة أطول من جميع الحيوانات، وهو ما يؤكد القاموس المحيط.
- (٢٣) البيت لشار من برد، ديوانه، ص ١٢٨ / ١٢٩.
- (٢٤) البيت للإمام الشافعى، ديوانه / ٦٤.
- (٢٥) البيتان لكثير عزة يمدح عبدالعزيز بن مروان، الديوان / ٢٨٠.
- (٢٦) لأبى تمام، الديوان ج ١ / ٣٦٤ / ٣٦٥.
- (٢٧) ديوان المعانى / ج ٢ / ١٤٥.
- (٢٨) الحيوان للجاحظ، ٤ / ٢٥٣.
- (٢٩) ذكره عبدالفتاح كيليطو فى الغائب / ٧٠.
- (٣٠) محمد منير حلوانى، سابق.
- (٣١) راجع المعلقة فى ديوانه بتحقيق أبو الفضل إبراهيم.
- (٣٢) يذكر عبدالمجيد عابدين أن للأحباش أناشيد دينية تصف القديس أو الشهيد من رأسه حتى أصابعه «لا يتخرج فيها من ذكر المقابع»، وربما يكون وصف سحيم للأعضاء على هذا النحو متأثراً بتلك الأناشيد.
- راجع بين الحبيشة والعرب / ١٢٥.
- (٣٣) راجع تنقيح سبيل فى:
- محمد منير حلوانى، مرجع سابق فى مواضع متفرقة.

فى النصبة والبيان ومحنة المعنى

رجاء بن سلامة*

«يستهوينا الشكل عندما تفقد القدرة على إدراك القوة
المضملة بالداخل، أى عندما نمجّز عن الإبداع»
ج. دريدا

يقول الجاحظ موضحاً هذا المفهوم:

ووجدنا كون العالم بما فيه حكمة. ووجدنا
الحكمة على ضربين، شئ جعل حكمة وهو لا
يعقل الحكمة ولا عاقبة الحكمة، وشئ جعل
حكمة وهو يعقل الحكمة وعاقبة الحكمة.
فاستوى بذلك الشئ العاقل وغير العاقل فى جهة
الدلالة على أنه حكمة واختلفا من جهة أن
أحدهما دليل لا يستدل والآخر دليل يستدل.
فكل مستدل دليل وليس كل دليل مستدلاً
فشارك كل حيوان سوى الإنسان جميع الجماد
فى الدلالة وفى عدم الاستدلال واجتمع للإنسان
أن كان دليلاً مستدلاً، ثم جعل للمستدل سبب
يدل به على وجوه استدلاله ووجوه ما نتج له
الاستدلال وسمّوا ذلك بياناً.^(٢)

إن وسائل انبيان عند الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) أربعة:
«لفظ وخطّ وعقد وإشارة» يضيف إليها خامساً هو
«النصبة» وهى «الحال الدالة بدون لفظ»^(١). ولقد لفتت
نظرنا الوسيلة الأخيرة لأنها ليست بشرية اصطلاحية إرادية
كالوسائل الأخرى، ولأنها تقوم على مفارقات أوضحها أنها
وسيلة بيان لمن لا يتوصل إلى البيان بشئ، هى صمت ناطق
أو نطق صامت. وقد بدا لنا أن هذا المفهوم السلبى يكشف
عن بعض المنطلقات الميتافيزيقية والمخاوف المتصلة بالبيان
باللفظ، ويبين بعض الأزمات والمحن المنجّرة عن ملء العالم
بالمعنى والرمز وعن قراءة كتاب الله المنصوب أمام الأنظار
 وإعادة كتابته؛ إنه نقطة توتر دلالى وميتافيزيقى فى هذه
المنظومة.

* كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس.

ونحن إذا عدنا إلى كتب علم العلامات وجدنا النصبه أشبه شيء بما يطلق عليه مصطلح «أماره» symptôme أو مصطلح «قربنة» indice، وهي «الأدلة يصدرها الباث من غير قصد فهي تنبعث، إذن، من مصدر طبيعي»^(٣). أو أشبه شيء بما يسميه جريماس Greimas بـ «الأدلة الطبيعية» عندما دعا إلى عدم الفصل بين الطبيعة والثقافة^(٤) باعتبار أن الإنسان يملأ الطبيعة بالمعنى ويخضعها لقوابله الذهنية والثقافية. ولكن النصبه ليست مفهوما وصفيا عاما يمكن عزله عن سياقه واعتباره مرادفا للمفاهيم الحديثة. فأتطرق «مسار التواصل» عبر النصبه من نوع خاص؛ فالدال هو الكون بأسره باعتباره مجسد الحكمة: الله، والمدلول هو معنى الله، والمرجع هو الله، وهو مرجع من نوع خاص، أما المتقبل فهو الإنسان بصفته عاقلا مستدلا أى طالبا للدليل أو واجدا له. ثم إن النصبه ليست علامة بقدر ما هي شيء، وقد بدا لنا أنها شبيهة بما يسميه أوغسطينوس Saint Augstain بـ «العلامة المحولة» signum translatum. ولكن منظومة أوغسطينوس غير منظومة الجاحظ؛ نظر الثاني إلى قنوات التواصل ونظر الأول إلى الأشياء في حد ذاتها نظرة علامية فصنفها كما يلي:

١- الأشياء المتمحضة الشئئية التي لا تدل إلا على نفسها res.

٢- العلامات أو الرموز signum، وهي الأشياء التي تؤثر في حواسنا وتحميلنا، إضافة إلى ذلك، على أشياء أخرى. وهي على ضربين:

(أ) العلامات المحولة، وهي الأشياء التي لها معنى مباشر ولكنها تحيل على معنى آخر.

(ب) العلامات المحض signum proprium، وهي أشياء لا تصلح إلا للدلالة على أشياء أخرى^(٥). وإضافة إلى اختلاف وجهة النظر ومبدأ التقسيم، فإن مفهوم النصبه يختلف عن مفهوم العلامة المحولة أو العلامة الشئ إذا ما دققنا النظر. فالنصبه حال دالة دون لفظ وليست شيئا فحسب. ولذلك، فهي تتسم بعدم الدوام لأن الحال من التحول والاستحالة. إنها شكل في العالم وليست العالم في ثباته وسكونه.

ولئن استثنى أوغسطينوس من العالم أشياء لا تدل إلا على نفسها، فإن الجاحظ يحول العالم إلى نوع من السيميائية الكلية pan-sémiotique أو «الرمزية» الكلية إذا اعتبرنا المعاني اللغوية حاصلة. فكل شيء دليل، وكل شيء دليل له مدلول أقصى هو الله، وهو وحده ليس دليلا على شيء آخر غير ذاته. إن الأسماء تحيل على المسميات والمسميات تحيل على خالق المسميات ومعلم الأسماء. وهذه الرمزية الكلية الإسلامية مغايرة للأنظمة الميتافيزيقية التي ذكرها إيكو Eco للتمثيل على السيميائية الكلية؛ ففي النظرية الأفلاطونية التي اعتبرها «مذهبا في الدليل ومرجعه الميتافيزيقي» لا تعكس الأشياء الأرضية عالم المثل إلا محرفة له. فهي «أدلة ناقصة تمثل انحطاطا أنتولوجيا لنماذج تامة»^(٦). أما في هذا النظام المستمد من القرآن، فإن حكمة الله تظهر في كل حقيرة وجليلة. فـ «الله لا يستحي أن يضرب مثلا ما بعوضة فما فوقها»^(٧)، وما خلقه من حيوان ونبات وجبال ووهاد وكواكب أدلة لا تخون مرجعها بل تكشف كل ما فيه من حكمة؛ يقول الجاحظ:

والخصلة الخامسة (أى النصبه) ما أوجد من صحة الدلالة وصدق الشهادة ووضوح البرهان في الأجرام الجامدة والصامتة والساكنة التي لا تتبين ولا تحس ولا تفهم ولا تتحرك إلا بداخل يدخل عليها أو عند ممسك خلى عنها بعد أن كان تقييدها لها^(٨).

ومع هذا، فليست هذه الرمزية الكلية نظرية في الفيض الإلهي التجسدي incarnationnisme؛ لأن الله يبقى مفارقا، وليس الجاحظ من القائلين بوحدة الوجود ولا بوحدة الشهود، بل هي نوع من «المظهرية» التي تجعل الكون انعكاسا لله لا تجسيدا له^(٩). هذا ما يبدو واضحا من تعريف التهانوي للدليل:

الدليل لغة المرشد وهو الناصب والذاكر وما به الإرشاد. فيقال: الدليل على الصانع هو الصانع لأنه نصب العالم دليلا على نفسه^(١٠).

فالعالم مرآة الله يظهر فيها دون أن يوجد على صفحتها. وقد تساءل الجاحظ في (التربيع والتدوير) عن المرآة وانتبه إلى أن

فالنصب تتطلب موقفا تأويليا ولا تصلح عمليا وسيلة للتخاطب.

ولكن الآية تنعكس إذا نظرنا إلى أبعادها الرمزية. فهي في رأينا نموذج خفي للبيان لا يصرح به الجاحظ. إنها الأصل الذي يكاد أن يكون لا مفكراً فيه. تنقلب منزلة النصب الدون إلى أفضلية لسبين:

١ - إن النصب من باب الرمز ولذلك، فإن العلاقة بينها وبين المرجع علاقة تشابه؛ فالخلوقات تعكس حكمة الله وتشهد عليه شهادة واضحة صحيحة. أما اللفظ، فهو حجاب كثيف لا يعكس المرجع إلا بطريقة اصطلاحية اعتباطية، فالنصب أصدق من اللفظ.

٢ - وهي رمز من نوع خاص لا تستعمل فيه الوسائط. فهي شيء أو حالة - شيء وليست علامة فحسب. إن مجرد ظهورها دليل على الله. بل إن الله يظهر فيها. وهذا التصور يوضح في رأينا مفهوم البيان باللفظ باعتباره نمودجا ومعيارا جماليا. فلهذا النمودج أصل - نمودج، هو هذه الدرجة الصفر التي تنعدم فيها الحجب الكثيفة ويكون الصمت بيانا تاما مغنيا عن البيان.

فالخلق تجل للذات الإلهية؛ أي خروج من الخفاء إلى الظهور. وشأن الإنسان في كلامه «واستدلاله» أن يكون على شاكلة الله، عليه أن يظهر المعنى في كلامه كما أظهر الله ذاته في الخلق، ف «الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان»^(١٥). إن الإظهار هو الفعل الدلالي الأصلي (originaire) الذي يجب أن يتكرر على الدوام. وإذا كان موضوع هذا الإظهار الله الظاهر، فإن الكلام يصبح إظهارا لإظهار. فأخلاقية الإظهار المتأسسة على الخلق الإلهي هي إحدى الدعائم التي انبثت عليها نظرية البيان في رأينا، فهي فرع من هذا الأصل الميتافيزيقي. وليس هذا بالغريب إذا سلمنا بوجود تشابه وتساكل بين صورة الخلق الإلهي وصورة الإبداع الشعري. يقول كانجلمهام Canguilhem:

إن الفكرة الحاصلة لدى الإنسان عن قدرته الشعرية سواء كانت واعية أولا واعية تستجيب إلى الفكرة الحاصلة لديه عن خلق العالم وإلى الحل الذي يقدمه لمشكل الأصل الأصل للأشياء. فليس من باب الصدفة ولا من باب

من قابل الحدقة يرى صورة إنسان وليس هناك صورة وإنما هو شيء يوجد عند المقابلة^(١١). ويمكن أن نخرج ببعض النتائج المتعلقة بالنصب وصلتها بالبيان:

١- إن الجاحظ يعي أهمية البيان باللسان؛ فهو وسيلة التخاطب الأنجع، وهو الذي يترجم الوسائل الأخرى ويشتمل عليها. وهو يعي مركزية الإنسان في الكون؛ فهو حامل لأمانة العقل والبيان والكائنات الأخرى مسخرة له، وهي غير عاقلة وغير مكلفة وغير مستدلة بل مستدل بها. إنها موضوع الاستدلال والإنسان ذاته. ولكن مفهوم النصب يحد نوعا ما من مركزية الإنسان ومركزية البيان باللفظ لأنه ينصف الكائنات الأخرى ويجعلها شريكة للإنسان في الدلالة: «... فالجماد الأبكم الآخر من هذا الوجه قد شارك في البيان الإنسان الحي الناطق»^(١٢). فاللفظ وسيلة بيان «العالم الأصفر» والنصب وسيلة بيان العالم الأكبر، ف «الحيوان» في رأينا كتاب في النصب كما أن (البيان والتبيين) كتاب في الأنظمة العلامية الأخرى خاصة اللفظ والإشارة. إن عناصر العالم الأكبر غير عاقلة ولكنها ترمز إلى العقل، ولذلك خصها الجاحظ بموسوعة ضخمة. فمفهوم النصب يحد من مركزية الإنسان ليؤكد مركزية الله في الكون باعتباره مصدر البيان ومآله. فالله مبين عن ذاته باللفظ وغير اللفظ. القرآن بيانه المسموع والنصب بيانه المبصر. إن النصب من هذا المنظار مقابل للبيان مكمل له.

٢ - تبدو النصب هامشية في منظومة الجاحظ؛ فهي «الخامس» الذي يلحق بالأربعة إلحاقا. وقد اعتبرها صراحة دون وسائل البيان الأخرى^(١٣):

لسبين أولهما أن لا وجود لواسطة بين المستدل ودلالته فتبقى معرفته رهينة الإدراك المباشر والاعتبار وما توحى به الحال لذهن المتبصر... وثانيهما أن البيان يجب أن يتم بين الأجناس المتشابهة بعلامات يفهمون بها بعضهم عن بعض ويرفعون بها عنهم مؤونة الجهد في استكناه المعاني الكامنة التي تبقى، ما لم تحط بها العلامة، مستعصية لا تيسر إلا بخالص الجهد والمشقة^(١٤).

الخلط أن يكون مفهوم الخلق [الشعري] ملتبسا وأن يكون أنتولوجيا وجمالياً في آن^(١٦).

إن صورة المرأة تختزل هذه المفاهيم المعرفة للنسبة. فهي صفحة صقيلة تصدق المترائي وترد له وجهه.

لقد أبان الله عن ذاته بأن خلق العالم، ثم أبان عن ذاته في الكلام المنزل. فالكون بما فيه مرآة الله، ولكنه كتاب للإنسان. وهذا الكتاب يجب أن يشبه المرأة التي لا ترد صورة قارئه بل صورة الله.

٣ - إن ازدواج النسبة باعتبارها أشياء - علامات تجعلنا نطرح قضية المعنى بصفة جذرية بعد أن طرحنا قضية الرمز، أي المعنى الثاني المضاف إلى المعنى اللغوي. فأمر الأسماء واضح إذ تحيل على مسميات تحيل على الخالق المسمى. ولكن ما منزلة «اللامسمى» من سيميائية الجاحظ الكلية ومن أخلاقية الكشف والإظهار هذه؟

فكثيراً ما عبر الجاحظ عن قصور اللفظ وعجزه عن قول ما لا يقال: «على أن المعاني تفضل عن الأسماء والحاجات تجوز مقادير السمات وتفوق ذرع العلامات»^(١٧). ويمكن أن نقسم «اللامسمى» إلى قسمين:

١ - المعاني الذاتية الخاصة «القائمة في الصدور»:

المعاني القائمة في صدور الناس المقصورة في أذهانهم والمختلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم، الحادثة عن فكرهم مستورة خفية وبعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة وموجودة في معنى معدومة...^(١٨)

٢ - المعاني الخاصة الموجودة في العالم. وقد عبر عنها أحيانا بـ «خاص الخاص»:

فما لا اسم له خاص الخاص. والخاصيات كلها ليست لها أسماء قائمة وكذلك تراكيب الألوان والأرايح والطعوم ونتائجها^(١٩).

ولكن الجاحظ قيد اللامسمى الأول بالبيان باللفظ:

لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره. وإنما

يحيى تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم وتجلبها للعقل وتجعل الخفى منها ظاهراً، والغائب شاهداً، والبعيد قريباً^(٢٠).

ورأى الجاحظ في الإشارة وسيلة لتأدية خاص الخاص^(٢١).

أفلا يكون مفهوم النسبة أيضاً وسيلة لتقييد خاص الخاص المنصوب أمام الأنظار؟ إن النسبة - كما رأينا - أشكال في العالم تدرك في لحظة من اللحظات العابرة كما يدرك اللون الهجين أو الرائحة التي تشير في النفس معاني غامضة ملتبسة.

لقد شعر الجاحظ بوجود «معان مشتركة وجهات ملتبسة» فبنى صرح البيان على أنقاض هذه المخاوف الدلالية، وبقيت هذه المعاني «الوحشية» على هامش نظريته فهي مفكر فيه مقصى مكبوت.

وهذه المخاوف الدلالية ليست في رأينا بمعزل عن المخاوف الدينية. فمفهوم البيان قد يكون حلاً لمشكل صمت العالم بعد انقطاع الوحي وغلق أبواب النبوة. فلا بد أن تتكرر القراءة؛ قراءة كتاب الله المسطور وكتابه الحي المنصوب. إنه الخوف من الصمت ومن اليتيم الديني.

وهذه المخاوف ليست كذلك بمعزل عن قلق اعتزالي متعلق بمشكل العدل الإلهي. يقول الجاحظ مبرراً حديثه عن الكلب والديك في كتاب الحيوان:

فغشي [الله] ظاهرهما [أي الديك والكلب] بالبرهان وعم باطنهما بالحكم وهيّج على النظر فيهما والاعتبار بهما ليعلم كل ذي عقل أن الله عز وجل لم يدع شيئاً غفلاً غير موسوم، ونشراً غير منظوم، وسدى غير محفوظ، وأنه لا يخطئه من عجب تقديره ولا يعطله من حلي تدبيره ولا من زينة الحكم وجلال قدرة البرهان^(٢٢).

فالجاحظ من «أهل العدل والتوحيد» وليس من الغريب أن يكون حريصاً على عقلنة الكون وعقلنة الخلق الإلهي. إنه الخوف من الفوضى ومن أن يكون كل شيء

سدى، وهو الخوف نفسه من اللامعنى ومن الصمت واليتم الدينيين.

إن تقييد المعانى بالبيان وملء العالم بالدلالة وتوحيد المدلولات فى اتجاه الكل الواحد أمر ليس بالهين. إنها محنة للمستدل. فهو يواجه عقبات كأداء، إحداها تكمن فى المنطلقات الميتافيزيقية ذاتها. فهى - بوصفها كلاً - بناء ميتافيزيقى يقوم على تناقضات (apories) لا فكاك منها. فمفهوم النصبة يبدو حلاً نظرياً لمعضلة التناقض بين مفارقة الله ومحايثته، ولكن الله يبقى مع ذلك غائباً وما تلك السيميائية الكلية إلا محاولة لاستحضاره. فالدليل يعوض دائماً وأبداً مرجعاً غائباً، وكلما كثرت الأدلة كانت دليلاً على الغياب، بل على أن مرجعها قد من غياب. ثم إن علاقة الشبه بين العالم والله تلوح إشكالا؛ فكيف يكون كل شئ مجسداً حكمة الله ويكون مع ذلك عرضة للنقصان والفساد؟ ثم إذا كانت حكمة الله ظاهرة للعيان «تغشى ظاهر كل شئ» فما الداعى إلى إخراجها والكشف عنها؟ إذا كانت المدلولات محددة سلفاً والمعانى مفضية إلى معنى وحيد أسمى فما يبقى للمفكر؟

إنه سيفصل الجمل ويصف عجائب مخلوقات الله واحداً واحداً لكى يثبت المقدمات التى انطلق منها، وهذا دور تأويلي لا مناص منه. وسيخفى - ولا شك - عمليات بناء المعنى التى بينها بمصادرة إظهار المعنى الخفى والحكمة التى «حشى» بها الكون.

ولكن المعانى الوحشية والشكوك تعود، وهنا تكمن صعوبة ثانية. إنها تعود بمجرد أن ينغلق باب «القديم» وينفتح باب «الحادث» وهو باب التجربة البشرية، وتزداد تناقضات الأبنية الميتافيزيقية لاصطدامها بالعالم. ولا شك أن كتابات الجاحظ منفتحة على هذه التجربة؛ فهو صاحب مذهب كلامي إلى جانب كونه وصافاً للعالم ولعصره ومجتمعه. ومن الطريف أن ننظر فى التفاعل بين منطلقاته النظرية التى تبحث فى الوجود وملاحظته الوقائع و«خاص الخاص» كأن يصطدم مثلاً فى عالم الحيوان بما ليس حكمة بل فساداً وشذوذاً.

ولكننا نترك هذا المبحث لكى نهتم بباب آخر تنقلت فيه المعانى من قيدها، وهو باب الشعر.

فنحن نجد ذكراً صريحاً للنصبة فى ديوان ابن خفاجة الأندلسي (ت ٥٣٣ هـ)، وهو من الشعراء المتأخرين الذين جمعوا دواوينهم بأنفسهم ووضعوا لها مقدمات. وقد لقبه القدامى «بالجنان»، واعتبره المحدثون وصافاً للطبيعة، ولم تلفت النصبة اهتمام أى من الدارسين لشعره.

أول مثال نذكره قصيدته المشهورة فى الاعتبار بالقمر (٢٣) - وقد اشتهرت فى رأينا لغرابتها. فالقمر يرد فى الشعر عادة مشبهاً به أو يرد موصوفاً باعتباره جزءاً من لوحة، ولا تفرد له القصائد ولا يخاطب ولا يتنادى. هكذا يقدم ابن خفاجة لقصيدته:

وقال وقد طلع عليه القمر فى بعض ليالى أسفاره، فجعل يطرق فى معنى كسوفه وإقماره وعلة إهماله تارة وسراره، ولزومه لمركزه مع انتقاله فى مداره معتبراً به بحسب قوة فهمه واستطاعته ومعتقداً أن ذلك معدود فى عبادة الله وطاعته لقوله تعالى: «إن فى خلق السماوات والأرض واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الأبصار»، فقال وقد أقام معاينة تلك النصبة واستشراق تلك الحالة والهيئة، مقام المناجاة لمن خلا بنفسه يفكر ونظر نظر المرفق يعتبر.. (٢٤)

إن المنطلق قرآني، وهو تدبر الكون وتأمل آيات الله المعروضة على الأبصار. وفى هذه المقدمة ذكر لمفهوم النصبة وإحالة على تعريف الجاحظ لها، فهى «حالة» وهيئة. ولئن لم يكن القمر موضوعاً تفرد له القصائد فهو موضوع قرآني. فقد ذكر هذا الكوكب فى القرآن ثلاثاً وعشرين مرة فى سياق الدلالة على عظمة الله وحكمته، مثال ذلك هذه الآية التى تكررت أربع مرات: «وسخر الشمس والقمر كل يجرى لأجل مسمى» (٢٥). ولكن هذه المقدمة ليست من جسد القصيدة لأنها من باب ما وراء الخطاب، والمشروع الدينى الذى رسمه الشاعر لنفسه لا يكاد يتحقق فى صلب القصيدة. وسنحاول

وصف الأزمات التي يتعرض إليها المعنى عند استنطاق الشاعر لهذا الدليل الذي لا يستدل وترجمته الحال إلى مقال:

١ - تتعطل قراءة النصبة ويتعثر الكشف عن الحكمة لأن المعنى الواضح أصبح سراً ونجوى: [من البسيط]

لقد أصخت إلى نجواك من قمر

وبت أدلج بين الوعى والنظر

ثم إن المتكلم أصبح يطلب من القمر أن ينطق وهو «الحال الدالة بدون لفظ». فكأنه لم يعد يرضى بالصمت ولم يعد يريد القيام بواجب الاستدلال:

وقد ملأت سواد العين من وضع

فقرط السمع قرط الأنس من سمر

فلو جمعت إلى حسن محاورة

حزت الجمالين من خبر ومن خبر

٢ - لكن هذا التناقض مجال توتر يغذى القصيدة، ولذلك يعود المتكلم إلى مدلول النصبة ويرضى بصمت القمر:

وإن صمت ففى مراك لى عظة

قد أفصحت لى عنها ألسن العير

ولكن معنى هذه النصبة تعقد فلا يذكر الله ولا تذكر حكمته التي قدرت للقمر منازل^(٢٦) وجعلته «يجرى لأجل مسمى وجعلته حسبانا»^(٢٧)، وجعلته «نورا فى ظلمة الليل»^(٢٨)، لا تذكر هذه المعانى القرآنية وإنما يذكر موت الإنسان وزواله، ويقارن ضمنا بينه وبين القمر. فالقمر خلافا للإنسان يغيب ثم يعود وينقص ثم يزيد وهو يبقى بعد هلاك الإنسان وتعطل دياره:

تمر من ناقص حورا ومكتمل

كسورا ومن مرتق طورا ومنحدر

والناس من معرض يلهى وملتفت

يرعى ومن ذاهل ينسى ومدكر

تلهو بساحات أقوام تحدثنا

وقد مضوا فقضوا أنا على الأثر

ثم تنتهى القصيدة بالبكاء وفيه نفى لها بما أن البكاء لا لغوى:

فإن بكيت وقد يبكى الجليد فعن

شجوا يفجر عين الماء فى الحجر

وليس هذا بالغريب؛ فالاعتبار كثيرا ما يعقبه الاستعبار، ولكن مشروع الشاعر كان التدبر واستنطاق الدليل الذي لا يستدل للاستدلال على قدرة الخالق، وكنا ننتظر تسبيحا لا بكاء. إن الدليل الذي لا يستدل لا يموت فى هذه الدنيا والدليل الذي يستدل يموت، ولذلك كان البكاء المنسوب إلى المتكلم تعبيرا عن الضياع وعن تعطل ملكة الاستدلال.

إن مرجع النصبة لا يضيع تماما وإنما تتعثر الإحالة وتصبح غير مباشرة؛ إذ يقف الموت واسطة بين القمر ومرجعه الإلهي. ويمكن أن نؤول أزمات المعنى على وجهين:

١ - أن علاقة الشبه المفترضة بين العالم والله تبطل؛ لأن الله الذى «نصب العالم دليلا على نفسه» أزلى، ففساد الكون وموت الإنسان الذى قبل أمانة الله نقط سوداء فى مرآة الله. ولكن تبقى العلاقة المجازية بين الخالق والمخلوق. فالموت من متعلقات الله بما أن الله قد خلقه. ولقد حاول القرآن أن يعقلن الموت بأن جعله «مقدرا» كالقمر بحسب آجال يعلمها الله وجعله خاضعا لمنطق الأخذ والعطاء؛ فإله يسط الأرواح ثم يقبضها. ولكن هذه الحكمة تبقى حكمة سلبية مختلفة عن حكمة الخلق من عدم. إنه الشر وقد احتواه الخطاب الدينى، أو ما قد يكون خلقه الله «بيده اليسرى»^(٢٩).

٢ - يمكن أن نذهب إلى أن العلاقة بين الله والموت استعارية بما أنهما يتبادلان الأدوار فى إفادة معنى النصبة. فهما مطلقان ومجهلان، الأول لا يدرك والثانى لا يعقل. إلا أن الأول مرئى متجسد والثانى لا مرئى. وقد رضحنا القصيدة لوطأة التجربة البشرية فلم تفارق دائرة المرئى. والحال أن دلالة النصبة تفترض الانتقال من المرئى إلى اللامرئى.

هذا المثال الأول عن تحول معنى النصبية غير كاف. فهذه القصيدة تبدو للمقارئ غير الساذج قصيدة عادية في الاعتبار، غير جدية بالاهتمام. وقد بدت لنا كذلك عند قراءتنا الأولى لها ثم سرعان ما حفت معانيها بعض الظلال، وجعلتنا نصوص أخرى للشاعر نفسه نعود إليها للبحث عما لا يتوقع.

ومن هذه النصوص مقطعة يصف فيها رأسين بشريين يعتبرهما نصباً (٢٠). وقد وضع لها الشاعر مقدمة تبين ظروف قولها:

وقال يصف خرقاً مخوفاً ورأسين قد وضعا على
كُدس صخر يعض الطريق وأُتشدُّها أبا محمد
عبد الجليل بن وهبون - رحمه الله - وكان
رفيقه في سفره فتطير بها عبد الجليل، فأدركته
الطيرة ثالث يومهما فقتل وسلب بعض متاع
قاتل الشعر: [من الطويل]

ألا رب رأس لا تزاور بينه

وبين أخيه والحل قريب

أناف به صلد الصفا وهو منبر

وقام على أعلاه وهو خطيب

يقول: حذارا لا اغترارا فطالما

أناخ قتيل به ومر سليب

وينشدنا إنا غريبان ها هنا

وكل غريب للغريب نسيب

فإن لم يزره صاحب أو خليفة

فقد زاره نسر هناك وذيب

فها هو أما منظرا فهو ضاحك

إليك وأما نصبية فكثير

لعل تغير معنى النصبية أوضح في هذا النص: إنها ترتد إلى عالم الإنسان، لا في مدلولها فحسب بل في دلالتها

أيضاً؛ فهي ليست كوكبا اتخذ في القرآن نفسه رمزاً لحكمة الله، بل هي أرضية من عالم الدليل الذي يستدل ويبين باللفظة. إلا أنهما رأسان لا يستدلان ولا يبينان، بل يستدل الشاعر بهما وينطقهما لأنه لا يكتفى بوصف «المنظر» بل يعتبر بالخبر، والاعتبار عبور من الظاهر إلى الدلالة الباطنة. إن مرجع النصبية هو الموت مرة أخرى، ولكنه الموت العنيف المتجر عن ظلم الإنسان للإنسان، وهو الموت الوحشي البيولوجي. فهذان الرأسان هما ما بقيا من جثتين لم تسترا ولم تكفنا ولم تواريا تحت التراب ولم تحاطا بطقوس الموت ورموزه. هذا العراء، عراء الجثتين، هو في الحقيقة عراء فقدان المعنى وعراء اللامعقول. وتذكر كلمات الجاحظ:

... ليعلم كل ذي عقل أنه لم يخلق الخلق سدى
ولم يترك الصور هملاً وليعلموا أن الله عز وجل
لم يدع شيئاً غفلاً غير موسوم، وثراً غير منظم
وسدى غير محفوظ...

فتأكد أنها طمأنينة الخائف من ضياع المعنى الغيور على العمل الإلهي. فهذان الشخصان قد قتلا «سدى» وبقيت جثتهما «هباءً منثوراً غير موسوم ولا محفوظ». وإن معاني الخوف والغربة والموت الوحشي المنبعشة من المقطعة قد منحتهما حسب ما جاء في المقدمة - نوعاً من القوة اللاقولية المفقدة؛ فقد قتل سامع المقطعة وسرق متاع قاتلها.

ولعل قضية المعنى هذه تتضح لنا إذا انتقلنا إلى خبر طريف عن ابن خفاجة لا تتخذ وثيقة عن حياة صاحبه بل نعتبره مبيناً لمشهد القول الشعري. يقول الضبي (ت ٥٩٩) في (بغية الملتزم):

أخبرني بعض أشياخه عنه أنه [أي إبراهيم بن خفاجة] كان يخرج من جزيرة شقروهي كانت وطنه في أكثر الأوقات إلى بعض تلك الجبال التي تقرب من الجزيرة وحده فكان إذا صار بين جبلين نادى بأعلى صوته: «يا إبراهيم تموت» يعني نفسه فيجيبه الصوت ولا يزال كذلك حتى يخر مغشياً عليه. (٢١)

إن قراءة أولى لهذا الخبر تضعنا مرة أخرى أمام حقيقة الموت باعتبارها مدلولاً لما يدرك بالبصر أو بالسمع، فهي

للمرجع الذي عوض الله كما في النصين السابقين. فكل ما في العالم نصبة تقول للشاعر: تموت. ولكن الموت يتحقق مجازيا، فالجبال ترد صوت الشاعر فتقول له بلسان المقال: تموت، وهو يغمى عليه فيحقق ما تقوله الجبال مرادة لما قاله.

ولكننا إذا أمعنا النظر في هذا الخبر وجدناه يعود بنا إلى قضية المرأة؛ فالشاعر يبحث عن صورته في مرآة صوتية. وفعل الانعكاس مضاعف في هذا المشهد. إنه ينادى نفسه وإن الجبال ترد إليه صوته وقد تضاعف الانعكاس في المشهد وتكرر المشهد نفسه (أنه كان يخرج....)؛ وهذا أمر خطير لا يمكن إلا أن يؤدي إلى الموت أو الجنون.

إن تجربة المرأة - كما يراها المحللون النفسيون - تجربة مهيكله للذات يعيشها الطفل فيشعر بحقيقته وبوحدة جسمه وذاته^(٣٢). ولكن المرأة يمكن أن تجعل التمرئي يتفصل عن ذاته ويظل باحثا عن صورته المنفصلة عنه؛ فيكون هذا البحث مستحيلا مؤديا إلى الهلاك. ولا غرابة أن نجد نهيا عن التمرئي في بعض النصوص الدينية. فقد جاء في الحديث النبوي: لا يتمرأى أحدكم في الماء؛ أي لا ينظر وجهه فيه^(٣٣). قلله وحده حق النظر في المرأة لأنه نصب نفسه دليلا على نفسه ولأنه وحدة لا تنقسم. وقد تأله الشاعر في ذلك الخبر لأنه أراد أن يسمع صوته وأن ينادى نفسه ويظهر لنفسه، فعاش استحالة هذا التأله واستحالة إيجاد نفسه المفقودة.

ولابد من ربط هذه الترجسية بالكلام والبيان، بما أن الجنون اعتلال لهذه الملكة. إنه الحرية السلبية للكلام الذي لم يعد يبحث عن الاعتراف به^(٣٤). فالهذيان كلام منكفى على ذاته مستمتع بذاته لا يتخذة الهاذي وسيلة للتعبير بل يجسد نفسه ويمسرحها فيه. فبلغى الآخر والعالم وتخرج الألفاظ وساوس ومعاني وحشية.

فالنصبة ظهور لمعنى الله، والبيان إظهار له. وليس يمكن الإظهار دون إخفاء لذات المظهر. أما الهذيان فهو تجل للذات في حريتها السلبية واقتكالك للمرأة، ولذلك استعاذ منه الجاحظ في مقدمة (البيان والتبيين).

ولنعد الآن إلى توضيح مسارنا في هذا البحث. فقد انطلقنا من سيميائية العالم الكلية التي تمثل حصرا للمعاني، ومن النصبة باعتبارها نموذجا سلبيا للبيان يفترض اقتصادا ودرجة صفرا يكون فيها الخطاب شفافا كالماء أو كالمرآة. وحاولنا الحفر في الأصول الأولى التي ينغرس فيها نموذج البيان الجمالي، فبيننا قرابته بصورة الخلق الإلهي باعتباره ظهورا وإظهارا، ثم بينا انفلات المعاني وتغير مرجع النصبة من خلال نصوص شعرية، كان مشروعها الثرى الأول النصبة وإظهار آيات الله، ثم ردتا الخبر إلى جملة الإكراهات المسلطة على المتكلم، لأنه أوضح خطر الترجسية والهذيان واستحالة التأله. فكيف الخروج من الدور؟ وما مجال حرية منتج المعاني، خاصة الشاعر؟ هل يمكن اعتبار مجال الإنتاج الشعري «أفقاً مغلقاً»^(٣٥)؟ أليس عالم الإنسان عالم الفتحات والشغرات والشروح؟

١ - إن الخبر الأخير يبين استحالة التأله وانغلاق الخطاب على ذاته. ولكن للمستحيل في رأينا نمطا من الوجود يجعله قوة سلبية خلقة تدفع التجربة إلى أبعد حدودها؛ إننا نحقق المستحيل من حيث لا يتحقق. فهو حالة قصوى تبين الحدود ولكن حدود الشيء انفتاح له. فالشعر منفتح منذ القديم على الجنون والهذيان. أما في عصرنا الحديث، فإننا نجد وعيا بهذا الانفتاح و «موضعة» -thématique- لهذه الرغبة في استرداد المرأة. فهو أدب تغلب عليه الترجسية، وإن كانت نرجسية إبداعية شبيهة بالهذيان وإن كان هذيانا من الدرجة الثانية باحثا عن معقولة له.

إن الإكراهات الرمزية والثقافية التي انطلقنا منها تبين الحدود وتحذر وتمنع. ولكن كل مغلق ينغلق دون انفتاحه فيفتح، وكل ممنوع يتأسس بفعل خرقه ويتغذى.

٢ - إن الخوف من الوحدة واليتم يجعل الإنسان يستدعي الآخر ويبحث عن أصوات أخرى وإن كانت رجوع الصدى لصوته. فيصادر على أن المعنى في العالم، بل على أن كل العالم معنى، وعلى أن هذا المعنى هو الله. وعندها يكفى إظهار المعنى، بل يكفى اسم الإشارة أو الضمير الغائب الذي يردده المتصوفة إلى حد الإغماء. ولكن الشاعر، إذ يمسك باللغة، يحول وجهة اسم الإشارة ويغير الضمير ويتجه

الشعر مجرد قوالب جاهزة وأنماطاً ثابتة. فالتقد ماهوى، ولكن الشعر - كما بيتا - مجال لارتجاج الماهيات.

وإننا ننسى الأساسى عندما نعزل النصوص والقضايا اللغوية والبلاغية عن المعانى الكبرى المحتملة فيها، وعن القوى الرمزية التى تحوى ذاكرة النصوص القديمة دون أن تبقى النصوص فى ريقتها.

إننا ولا شك نقارب هذه النصوص مشغلين بواجب البحث عن معقوليتها. ولكن السرور بالتقنيات الحديثة التى تمكن من أداء هذا الواجب قد يحجب عنا أمرين، أبرزناهما فى هذا البحث، هما العالم الذى تنغرس فيه النصوص والنوات المضطربة الممتحنة التى تختلج فيها. فهذا الولوع بالمنهج وبالشكل نوع من الترجسية العلمية. وما قلناه على الشاعر ينطبق علينا (إذا سلمنا بوجود تشاكل بين الخطاب وما وراء الخطاب). فعلى أن نبحت عن مجال تتحقق فيه القراءة الحية دون أن تتخذ النصوص مرآة ودون أن نعتبرها كتاباً كثيفاً و «موضوعاً» منفصلاً.

فعلى قدر ولوعنا بالنجاعة يجب أن يكون بحثنا عن الحقيقة، وعن القوى الدلالية الفاعلة فينا وفيما نقرأ، والا ما وجدنا فى اليد بعد التنقيب والتفكيك سوى قبضة من الرماد المتكلس.

نحو المطلق الأرضى السلبى الذى هو الموت عوض الاتجاه إلى الله. وقد بينا سهولة الانتقال من عالم ملئ بالدلالة hyper-sémiotisé إلى عالم فقير إلى الدلالة hyposémiotisé، ولذلك فهو «باطل» كله. يريد المرء أن يكشف المعنى فينكشف، يريد أن يظهر الحكمة التى حشى بها الكون فيظهر الرساوس والأوهام والظنون التى بين حشاياه.

إن الجاحظ يترك اللامعنى وراءه ويؤسس عليه سيميائية العالم الكلية وأخلاقية الإظهار. أما الشاعر فينتقل من هذه السيميائية، وهذه الأخلاقية فيصل إلى اللامعنى. لكن هذا اللامعنى ينصهر فى القصيدة، فيصبح جزءاً من معنى جديد مبنى تحينه القراءة الحديثة وتحين الهدم الذى اتبنى عليه.

٣ - لا يمكن الإظهار دون إخفاء. فإظهار الله نفسه يقوم على مجاز؛ أى على إغراض عن المعانى اللغوية الأولى للأشياء للبحث عن مدلولها الأسمى. ثم إن الله يبقى باطنا لأنه لو أظهر نفسه تمام الإظهار لخرج من حد المطلق اللامتعين إلى حد النسبى المتعين. فلا بد من إخفاء للمظهر وإلا أُلغى وامتحن بالوصف. لا بد، إذن، أن تعضد أخلاقية الإظهار جمالية للإخفاء حتى يمكن القول ويمكن الشعر.

إننا نقع فى وهم المثالية والماهوية من حيث لا نشعر إذا اتبعنا تحديدات النقاد القدامى والكثير من المحدثين واعتبرنا

الهوامش:

(٤) انظر Greimas, A.J.: Du sens, Paris, éd. du seuil, 1970, p. 54.

(٥) انظر Chydenius, J.: La théorie du symbolisme médiéval in poétique n° 23, 1975, p. 324.

وانظر فى العدد نفسه من المجلة نفسها:

Strubel, A: "Allegoria in factis" et "Allegoria in verbis" p.p 342-357.

(٦) فى المعنى من ص 189-190.

(٧) البقرة ٢، الآية ٢٦.

(٨) الحيوان ج ١، ص ٤٥.

(٩) انظر هذا المفهوم المهم فى El 2 "mazhar" VI pp. 944-5. D. Mac Eoin.

(١) انظر: الحيوان، ج ١: عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل، ج ١، ص ٣٥.

والبيان والتبيين ج ١: عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الفكر ط ٤، ج ١، ص ٨١.

وانظر فى:

حمادى محمود: التفكير البلاغى عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس، تونس، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١.

تحليلاً لهذه النصوص وتعميقاً بعلامية الجاحظ وتوضيحاً لحجودها وسطاً لنظرية البيان.

(٢) الحيوان ج ١، ص ٣٣.

(٣) انظر: Eco, U. Le signe, trad. J.M. Klinkenberg, Buxelles, éd. Labor, 1988, p. 49.

ونظر:

وقد عبر عنه هنري كوربان بـ «الأنشكال الفرضية» - formes épiphaniques - نظر: Corbin, H.: Histoire de la philosophie islamique, Paris, P 534 (Mazhar) 1986

- (١٠) التهانوي محمد علي، الكشف، بيروت، دار صادر، ص ٤٩٢.
- (١١) الجاحظ، مجموعة رسائل، القاهرة، مطبعة التفتيم ١٩٠٤، ص ١٣٧. ولنا عودة إلى هذا النص في بحث آخر.
- (١٢) الحيوان ج ١، ص ٣٦.
- (١٣) الحيوان ج ١، ص ٤٥.
- (١٤) التفكير البلاغي، ص ١٦٠.
- (١٥) البيان والتبيين، ص ٧٤.
- (١٦) 'Réflexions sur la création artistique selon Alain' in Revue de métaphysique et de morale (Avril - juin 1992) p. 171.

نقلا عن :

Derrida, j.: L'écriture et la différence, Paris éd. du seuil, 1967, p 21.

- (١٧) الحيوان ج ٥، ص ٢٠١ ونظر تحليل هذه الشواهد في التفكير البلاغي، فصل «مفهوم البيان عند الجاحظ».
- (١٨) البيان والتبيين ج ١، ص ٧٥.
- (١٩) الحيوان، ج ٥، ص ٢٠١.
- (٢٠) البيان والتبيين ج ١، ص ٧٥.
- (٢١) التفكير البلاغي، ص ١٧٠ - ١٧٤.
- (٢٢) الحيوان ج ٢، ص ١٠٩.
- (٢٣) ابن خفاجة، الديوان، غ سید غازی، الإسكندرية، منشأة المعارف - ط ٢، ص ١٣٠ - ١٣١.
- (٢٤) كذا، وفي النص اضطراب لم ينبه إليه المحقق.

(٢٥) الرعد ١٣، الآية ٢، الزمر ٢٩ الآية ٥، طاهر ٣٥، الآية ١٣، لقمان ٣١، الآية ٢٩.

(٢٦) يس ٣٦، الآية ٣٩.

(٢٧) الأنعام ٦ الآية ٩٦، الرحمن ٥٥، الآية ٥.

(٢٨) نوح ٧١، الآية ١٩٦، يونس ١٠، الآية ٥.

(٢٩) العبارة للكارل بارت Darl Barth وهي ترد في سياق علم الربوبية للمسيحي وفي استعمالها شيء من التجوز فنظر:

Ricoeur, P, Le Mal: un défi à la philosophie et à la théologie, Genève, Labor et Fides 1986, p. 34.

(٣٠) ديوان ابن خفاجة، ص ١٢٥ - ١٣٦.

(٣١) الضمى، بغية المتنص، مجرط، مطبع رومس ١٨٨٤، ص ٢٠٢ - ٢٠٣.

Lacan. Ecrits I Paris, éd du seuil, 1966 pp-97 (le stade du miroir comme formateur de la fonction du je)

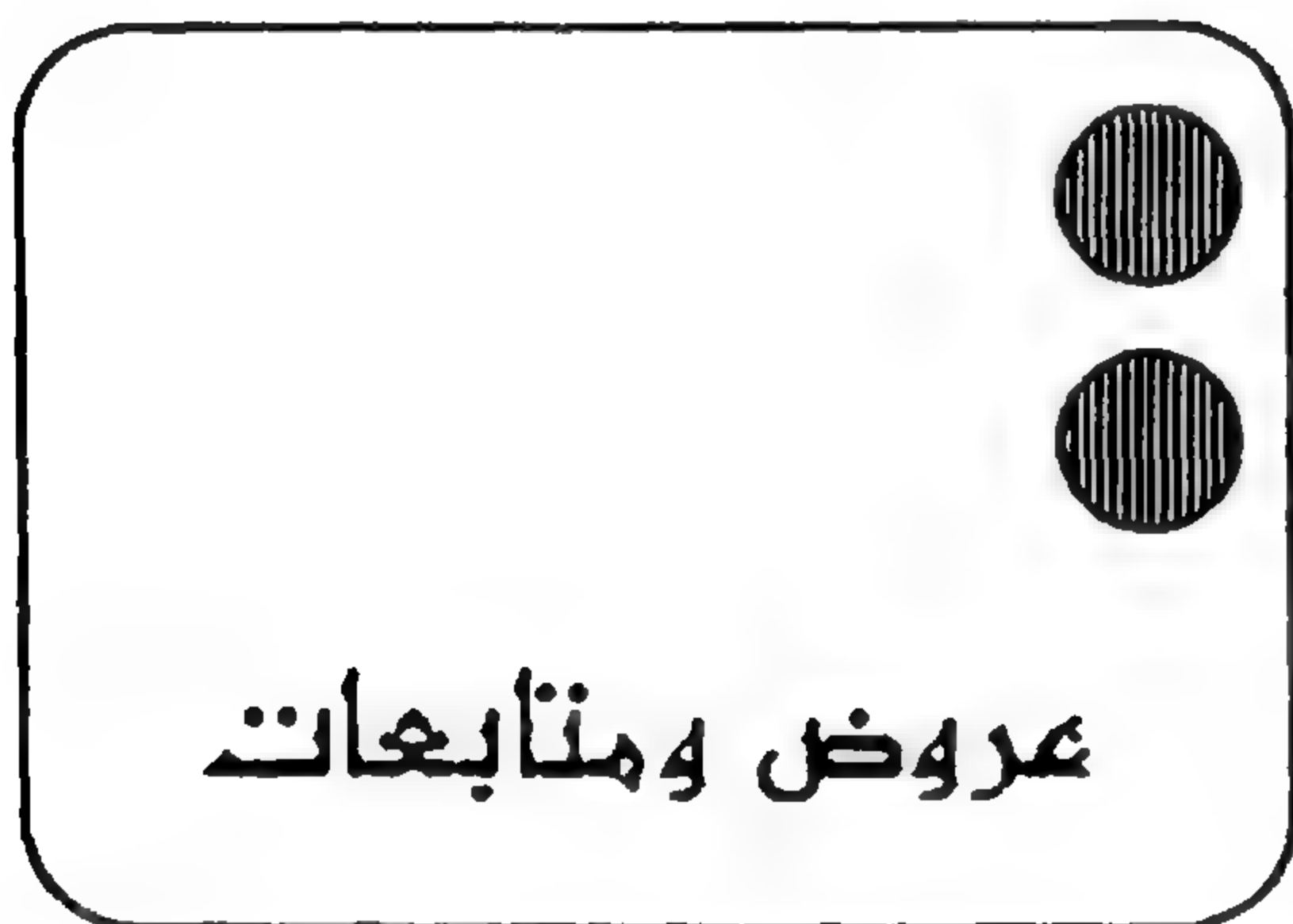
(٣٢) لسان العرب، دار المعارف ١٥٤٠/٣ (مادة رأى) ولم أجده في معجم فنيك.

(٣٤) لاكن، كتابات، ص ١٢٢.

(٣٥) يرد هذا المفهوم في: شكرى للبخت: جمالية الألفة: النص ومتقبله في التراث النقدي، تونس: بيت الحكمة ١٩٩٣ ص ١٣٠ - ١٣٧ وقد جعل الكاتب هذا المفهوم نسبيا في الصفحات الموالية: «لم يكن عمود الشعر - باعتباره نظام قراءة يحدد معايير الجمال الأدبي - ألقا منطلقا تمام الانغلاق، ولكنه مثل مسار تلاخلت فيه - تلويجيا - التجارب الشعرية قديمها وحديثها» (١٣٧).

فما ليس منطلقا تمام الانغلاق مفتوح من وجهة نظرنا. وفي الفصل بين قراءة سكونية ترى الثوابت في السمة الشعرية وقراءة زمنية تبين الحركية داخلها وتكون بمثابة نقبض الأطروحة للقراءة الأولى تكلف نحن اليوم في غنى عنه





المصريون بين التاريخ والرواية

عرض: سمية رمضان*

في إنجازها حتى الآن - لما تقدمه من حلول مبدعة للموقف المتناقض الذي يجد المثقف ابن العالم الثالث نفسه فيه أيا كانت ميوله السياسية بسبب ظروف تاريخية لم يكن له فيها يد، والتي بدأت تتبوأ مركز الجسر بين الحضارات والثقافات.

اختيار سامية محرز إذن الكتابة بالانجليزية في مواضيع عربية (وهي التي تتقن الفرنسية أيضاً)، وكما هو حال عرب آخرين أمثال فدوى ماطي دوجلاس وفريال غزول، كمال أبي ديب وصبري حافظ) يمثل منعطفًا جديدًا في جدلية العلاقة بين الشرق والغرب، ينتقل بها من مستوى حوار الطرشان إلى مستوى الحوار الحقيقي، ويؤرخ لانتهاة فترة الوصاية التي فرضها الغرب على ثقافتنا، منذ أن «اكتشفنا»^(١) (وهو الأمر الذي ترتب عليه اكتشافنا لأنفسنا من خلال عيون الغرب) بسبب هيمنته على وسائل المعرفة، وامتلاكه ختم المصادقية، وسلطة تهميش كل ما يقع خارج بؤرة مصالحه. أما الآن، فإن وجهة نظرنا في ثقافتنا وآدابنا

يمثل كتاب سامية محرز (الكتاب المصريون بين التاريخ والرواية) الرد العملي على الكثير من التساؤلات التي تخص المثقف في بلاد العالم الثالث وموقفه من التحديات المفروضة عليه، محليًا وعالميًا، في مرحلة ما بعد الاستعمار، أو مرحلة الاستعمار المستمر. ويشر الكتاب ببداية حقبة جديدة يرى فيها مثقف العالم الثالث نفسه في دور مختلف عن الأجداد الذين تحملوا نير التنوير، فحملوا مشاعله تحت وطأة الانبهار بالغرب من منطلقات الإحساس بالدونية تجاهه، دون تطلع للتأثير في مناخ الثقافة العالمية، وإن ظل ذلك حلم الكثيرين. أما الآن فقد اختلفت أمور كثيرة وأصبح واضحًا أن تأثيرنا على المستوى العالمي ثقافيًا بات أمرًا محددًا خلال الحقبة القادمة، وأن ذلك سوف يكون على يد فئة من مثقفينا - يمثل إدوارد سعيد (الأب الروحي لها) أعلى نقطة

* مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة.

تصل إلى العالم من خلال أقلام عربية - أقدر ولا شك على تقييم إبداعات كتابنا بأي لغة - وذلك عن طريق لغة اختارها العالم تلقائياً بديلاً عملياً عن حلم الأسيراتو القديم، ألا وهي الإنجليزية. وما يزيد من تأثير هذه الموجة الاستقلالية الجديدة في عالمنا أن مثقف العالم الثالث، كاتب الإنجليزية، ليس صوتاً يصرخ في البرية، فهناك أصوات حرة في الغرب تقف للمرة الأولى بلا ازدواجية إلى جانبه في معركته الجديدة، له فيها سند العائلة الفكرية التي تضم أسماء لامعة، مثل نعم تشومسكي وإدوارد سعيد وآخرين أصغر منا أمثال تيموثي ميتشل وجوديث تاكر وفدوى ماطي دوجلاس. أي أن هوية مثل هذا الكاتب الجغرافية أصبحت لا تهم بالقدر الذي تهم هويته الفكرية القائمة على مبدأ التحرر من التبعية لخطاب السلطة الغربي الرسمي، فصارت اللغات الغربية ذاتها تستخدم لاستكمال الاستقلال السياسي بالاستقلال الفكري، وهو القضية والهم الأكبر لكثير من مثقفي العالم الثالث في «النظام الجديد». والمثير أيضاً أن تلك الهوية الفكرية الجديدة - وإن استمدت نظريتها من دريدا أو بارت أو تودوروف أو لوتمان - تطبق نظريات البنيوية والتفكيكية والسيميوطيقا بتصرف يشرى مجالات الأدب والثقافة والتاريخ في عالم طمست «روايته»^(٢) في الوقت نفسه الذي تدنو بنا من حلول جديدة لأزمة المعنى المفتقد (الناجمة عن الإيفال في الاهتمام بالشكل)، لأنها تعبّر عن نظرة ثورية مستمدة من روح قضية بعينها، هي قضية المساواة بين الشعوب.

من هنا جاءت أهمية كتاب سامية محرز. فهو عمل من تلك الأعمال التي تشهدها الآونة الأخيرة وتثبت أحقية الناقد العربي في التعليق على أدب أمته، وذلك دون أن يضرب عرض الحائط بما توصلت إليه النظرية النقدية الغربية، مستخدماً لغة عالمية وبالتالي يضع «روايته» على قدم المساواة مع تلك «الرؤية» الأخرى لتاريخنا الثقافي والاجتماعي والأدبي التي همشت إنجازاتنا لامتلاكها لغة الخطاب المهيمن فعلاً ومجازاً، اقتصادياً وأدبياً. ويزيد من أبعاد الكتاب انتماء الكاتبة إلى هذه العائلة الفكرية التي وصفناها لثونا، والتي تعمل جاهدة على توفير الخلفية التاريخية والثقافية التي طالما ظهر الأدب العربي الحديث عارياً منها على ساحة

العالمية^(٣) فبدت نماذج الترجمة كأنها إنجازات فردية واستثنائية لعدم وضوح اندراجها في سياق متعارف على نرائه. وفي اعتقادي أن جانباً مهماً من هذا الكتاب ينبع من قدرة الكاتبة على ملء هذا الفراغ واستتقاق هذه الخلفية الثقافية الثرية، من خلال النصوص التي اختارتها، لإظهار ارتباط تلك النماذج بالسياقات الاجتماعية الثقافية والتاريخية المصرية، فيتنبه القارئ الأجنبي إلى أن تذوق مثل هذا الأدب يتطلب معرفة بسياقاته الواقعة خارج النص الحالي، وأن تلك الضرورة لا تعني أنه أدب أقل جمالاً أو قدرة على استلهام الحالة الإنسانية بقدر ما يعني أن تجليات الحالة الإنسانية خارج نطاق التميز اليوروا أمريكي لم تؤخذ في الحسبان، إلا من منظور مصلحة الاستعمار الذي تحكم في إملاء مبادئ الذوق العام لأمد طال. وتذكرنا محرز بذلك حين تقتبس من تيري إيجلتون الكلمات الآتية:

ليس الأمر وكأننا نملك حقائق معرفية من الممكن أن نشوهها عن طريق إطلاق الأحكام، أو بسبب اهتماماتنا بأشياء دون أخرى... ولكن الأمر الواضح هو أنه دون مصالح واهتمامات بعينها لا تكون لدينا معرفة أصلاً... إن المصالح جزء لا يتجزأ مما نريد معرفته.

وكما أن ذلك يعد تلخيصاً لموقف الغرب من آدابنا - كان إدوارد سعيد قد أفاض في وصفه - فإنه أيضاً ينبهنا في الوقت نفسه إلى ضرورة أخذ ما يقوله النقاد الغربيون بخصوص ثقافتهم في الاعتبار، كما تقول محرز، وينبهنا كذلك إلى أنه آن الآوان ليشترك الناقد العربي في حركة النقد العالمية من خلال اهتمامه بمسألة التبعية الفكرية والاستعمار الثقافي، أو على حد قول الكاتبة:

أن يتحرك ناقد الأدب العربي من التقليد إلى الخلق والإبداع، أن نقرأ ونتعرف المعرفة النظرية من العالَم الأول ولكن وهذا هو الأهم - أن نهضمها ونناقشها ونفككها أيضاً^(٤).

ومن هذا المنطلق وبهذا المفهوم، تبدأ محرز في استلهام فوكو وسعيد إلى جانب كرسيتيفا وإيجلتون وبارت وجينيت

فى تحليل نصوص من كتابات نجيب محفوظ وجمال الغيطانى وصنع الله ابراهيم معبرة عن هدفها بأنه:

تضييق الفجوة بين ما هو تاريخى وما هو أدبى، الشخصى والجماعى، الجمالى وما ينبع من الإيديولوجية^(٥).

وذلك فى إطار أطروحة واضحة وصريحة، ألا وهى أن الحدود الصارمة بين دراسة الأدب ودراسة التاريخ حدود واهية، كما تشهد كتابات نقاد الأدب أمثال جولدمان وجيمسون وإيجلتون وإدوارد سعيد من جهة، وكتابات المؤرخين من أمثال بول فين، وميشيل فوكو، ودومينيك لاكاي من جهة أخرى. وتصل، استدلالاً بهذه النماذج التى تذوب فيها الحدود بين النقد الأدبى والتحليل التاريخى، إلى نتيجة، مؤداها أن المؤرخ والأديب يشتركان فى هدف واحد هو تحويل الحياة أو الواقع إلى بنيات للمعنى، مما يشير إلى أن هؤلاء الكتاب ليس فى مقدورهم اتخاذ موقف محايد مما يسردون. فالمؤرخون - مثلهم مثل الروائيين - يصنعون عوالم قائمة بذاتها يقومون فيها بتقديم وتمثيل أفراد ومجموعات تتحكم فيها مساحة وزمن يخص هذه العوالم دون غيرها. وعلاقة الأدب بالتاريخ علاقة متشابكة ومتداخلة، علاقة إثراء متبادل يفيد منه المجتمع، وذلك لما يوفره الرواة المحدثون من ثقافة مضادة من خلال سرد مضاد يستنطق نقاط الصمت فى رواية التاريخ المصرى، على الأقل فى الروايات التى اختصها الكتاب.

ومن الواضح أن نجيب محفوظ يشكل الأرضية المطاطة التى تنطلق منها محرز فى دراستها المتمعة، فتخصص الفصلين الأول والثانى لتحليل علاقة كل من محفوظ وصنع الله إبراهيم بالسلطة، وطريقة كل منهما فى التعامل مع ما يعوق إنتاج النص الأدبى فى مناخ يتخذ الرقيب فيه صورة ضابط مباحث أمن الدولة. كما تستلهم محفوظ فى الحديث عن جمال الغيطانى والتأريخ للقاهرة، ثم تفرد له فصلاً خاصاً تحلل فيه رواية (يوم قتل الزعيم). إلا أن محفوظ يتوارى فى نهاية الكتاب الذى تختتمه محرز بدراسة مطولة لرواية صنع الله إبراهيم (ذات). والنصوص التى وقع عليها اختيار محرز للدراسة هى (تلك الراححة) و (ذات)

و (خطط الغيطانى) و (الزنى بركات) و (يوم قتل الزعيم). وتتضح لنا أهمية اختيارات محرز عندما ندرك أن التحدى الملازم لفرضية الكتاب يكمن فى كيفية توفير سياق Con-text للنص Text العربى فى أقل مساحة ممكنة لموضوع النقد. فالناقد للأدب العربى بالإنجليزية يعلم تماماً أنه يعمل وحده فى حقل التعريف بأدبه وخلقياته، بما أن عمله يقع على هامش الخطاب المسيطر عالمياً، وأن الجهل بمادته مستشر فى العالم، وأنه يخوض معركة وحده دون مؤازرة وسائل الإعلام المهيمنة عالمياً، بل إنه فى الواقع يعمل فى مواجهة هذه الوسائل ذاتها كى يستخلص مساحة «نصية» ينظر فيها بعين الاعتبار، ليس لحقل تخصصه فقط، ولكن لحركات ودوافع ووجدان وثقافة الشعوب التى يمثل هذا الأدب جزءاً من «روايتها»، أيضاً. ومن هنا كانت أهمية اختيار ماذا يقال، وبأى قدر من الإسهاب يقال؛ بمعنى أن سامية محرز مثلاً يقع عليها، إلى جانب أعباء الكتابة الأخرى، عبء استنباط النقاط التى قد تكون بديهية للقارئ العربى، إلا أنها قد تقع فى ظلال الجهل بالنسبة إلى قارئ الإنجليزية، مثل مدى عمق الشرح الذى تمثله هزيمة ٦٧ فى وجدان الشعب المصرى، أو أهمية الصحافة فى تطور اللغة والدور الذى لعبته فى نشر الأدب الحديث، أو تداعيات وتاريخ كلمة «خطط» على سبيل المثال. فإذا نجح الناقد فى التوصل إلى الموازنة المناسبة فى الاختيار الدقيق للنصوص المراد تحليلها وتوثيق صلة السياق التاريخى والثقافى بنظرية الأدب الحديثة، أصبح بإمكان النقد أن يكون خلافاً وإن لم يستدع نظرية. وعليه، فإن تحليل محرز يبدأ فى تفكيك النص من حيث هو بديل لرواية التاريخ المسرودة من وجهة نظر السلطة. بمعنى أن الغيطانى - على سبيل المثال - حين يسعى، حسب تحليل محرز، إلى تقويض الحدود بين التاريخ والرواية فى روايته (خطط الغيطانى) إنما يفعل ذلك بهدف استنطاق مواضع الصمت فى التاريخ «الرسمى»؛ فيقدم لنا نصاً يسعى إلى محاكاة جنس الخطط فى مظهره المألوف ولكن لغرض يختلف. إن خطط المقرئزى وعلى مبارك تحيل^(٦) الإقليم الموصوف (مصر) إلى سلطة بعينها (الممالك) فى حالة المقرئزى وأسرّة محمد على عند على مبارك، أما الغيطانى

فيؤرخ للمدينة المعاصرة كي يتتقد السلطة المعاصرة من خلال بنية المدينة، ودلالات هذه البنية، وهو عكس هدف الخطة التقليدية. ومحرز تعقد مقارنات عدة بين محفوظ والفيطاني بوصفهما مؤرخين للمدينة (القاهرة)، إلا أن الفارق بينهما يكمن في نظرها في أن محفوظ يركز جهوده على الجماعى المستمر عبر الزمان، أما الفيطاني فيهتم أساسا بلحظات تكرار الانشطار في ذات هذا الجماعى، والنتيجة في الحالتين هي شحذ الوعي. إن نجيب محفوظ يوفر للذاكرة الجماعية المعرفة اللازمة ويعطيها صوته مما ينتج عنه رواية بديلة لرواية السلطة. (يوم قتل الزعيم) مثلا رواية تدور حول المتغيرات التي نجمت عن سياسة الانفتاح مما أدى في النهاية إلى مقتل السادات، أى أنها ليست رواية عن مقتل السادات وإنما هي رواية تؤرخ لمصر في عهد السادات، وتوفر للقارئ قراءة في خطاب السلطة تختلف عما كانت السلطة تروجه عن نفسها، وعن تاريخ مصر الحديث، وذلك في سبيل خلق وعى مضاد يشحذ الذاكرة الجماعية وينبها إلى كذب الراوى الآخر. فمن القاتل مثلا بفشل ثورة ١٩؟ إلا أن ذلك لا يعنى أن العلاقة الجدلية بين راوى الذاكرة الجماعية وراوى السلطة تنتهى عند هذه النقطة؛ فالراوى الآخر لن يتخلى عن روايته الكاذبة، وبالتالي فإن الروائيتين، الرسمية والمضادة، مستمرتان.

أما (الزيني بركات) للفيطاني فتعتبرها محرز مثلاً لما تسميه «استراتيجية السرد ضد السلطة». وذلك لأن الرواية تتخذ من الحقبة بين ١٥٠٧ و ١٥١٨ مثالا لواقع ٦٧ وما قبلها، وترسم حال الدولة البوليسية قبيل دخول الأتراك عن طريق بنية سردية تحاكي تاريخ ابن يباس، فتخلق بذلك ما سماه جيرارد جينيت «النصية العالية» hypertextuality، وهى العلاقة التي تصل نص ما يسميه جينيت النص العالى hypertext بنص سابق عليه، وهو ما يسمى بالنص المنخفض hypotext. والنصية العالية علاقة تعمل على مستويين: مستوى المحاكاة الساخرة parody ومستوى «الباستيش» (المقابلة) وهو استعمال أكثر من عنصر في خلق صورة ما.

وينحو الفيطاني إلى محاكاة أسلوب ابن يباس كما يستغل المقابلات juxtaposition، حيث يقدم أسلوباً خطايا في

مقابل أسلوب آخر بغرض المراوغة، وذلك في سبيل نقد السلطة دون مواجهتها مباشرة. فهو يخلق عالم يضاهى تاريخ ١٩٦٧ ووقائعها، من سيطرة الدولة البوليسية والتعقيم على الهزيمة وشخصية عبد الناصر المثيرة للتساؤلات، ويستقى هذا العالم من تاريخ غزو الأتراك لمصر وانهزام قنصوة الغورى، باستعمال لغة ذاك العصر. أما (ذات) التي تخصصها الكاتبة بالفصل الأخير، فهي رواية تعيد عن طريق الكولاج تأثير أخبار الصحف - التي تسميها محرز التاريخ الرسمي المعاصر - على شخص الرواية، وبذا تخلق علاقة مباشرة بين رواية السلطة والناس العاديين. إلا أن (ذات) تشير اهتمامنا أيضاً بسبب اختلاف علاقتها بالسلطة عن علاقة (تلك الرائحة) مثلاً، التي يحكى خط سير نشرها جزءاً من تاريخ حظر التعبير، سواء كان ذلك بسبب اختلاف الكاتب إيديولوجيا مع السلطة، أو لأن ما كتب يחדش الذوق العام؛ فـ (ذات) كانت مرشحة للفوز بالجائزة التي حصل عليها في النهاية عبد الفتاح الجمل عن (محب) في معرض كتاب القاهرة الدولي الأخير. وتعلق محرز على ذلك بأنه يبدو أن مساحة ما أفسحت أخيراً للإبداع السردى الذى كانت السلطة تعتبره جزءاً لا يتجزأ من اهتماماتها، بدليل ما حدث لـ (تلك الرائحة) فى الستينيات. ومحرز لا تعمم تحليلها، للنصوص التي اختارتها، على الكتابة التي لا تتخذ من الرواية الرسمية للتاريخ «فعلاً عليها رده». ولكن لا يسعنا هنا إلا التساؤل مع الكاتبة عن مدى تميز مثل هذه الأعمال الأخرى، وإن كان الإبداع يتأثر سلبيا بمناخ سياسى أكثر تسامحاً، وهل يعنى ذلك اختلاف نظرة المبدع فى العالم الثالث إلى دوره السردى عن مثيله فى العالم الأول؟

وهى الأسئلة الكامنة وراء فكرة الكتاب الأساسية، الدافعة إلى توجهاته. وقد يبدو أحياناً للقارئ أن محرز تشرد عن أطروحتها التي تدور كما سبق حول دور الروائي المصرى المعاصر بوصفه مؤرخاً نقيضاً للسلطة، وخطابه نقيضاً لخطابها، وهو ما يلفت نظرنا إليه إبراهيم فتحى فى عرضه المكثف المتكامل للكتاب فى «أخبار الأدب» (٩٤/٤/١٠). إلا أن ما يبدو شروداً قد يكون السبب فيه أن فصول الكتاب كانت قد كتبت على هيئة مقالات على مدى ثمانى سنوات

واحدة طوال الوقت، وأن الشيء اليسير جداً من التحقيق كان ليتلافى نقل الشعور أحياناً للقارئ بأن ما يقرأ هو مقالات كتبت متفرقة وليس كتاباً كتب بشكل إجمالي.

ثم جمعت، وبالتالي فإن لكل مقالة مدخلاً يختلف عن الآخرين في الكثير. ولكن مما لا شك فيه أن محرز كانت تكتب من المنطلقات ذاتها طوال الوقت، وأن رؤيتها كانت

الهوامش:

ويسوق مثاليين أحدهما من مصر الفرعونية والآخر من التاريخ الإسلامي ليشبث احترام المسلمين للكتب.

(٤) S. Mehrez, *Egyptian Writers Between History and Fiction*, AUC Press, Cairo: 1994, p.

ibid. (٥)

(٦) بمعنى أنها أعمال كتبت بإيعاز من السلطة وبالتالي فهي جزء لا يتجزأ من خطاب السلطة.

(١) بمعنى درسا من وجهة نظره ومن منطلق مصالحه كمستعمر. انظر في تلك القضية كتاب إدوارد سعيد: الاستشراق.

(٢) هنا بمعنى version وإن لم يتف عنها معنى narrative في الوقت، ذاته هي القضية التي تمثل أحد محاور كتاب إدوارد سعيد الأخير (الثقافة والإمبريالية).

(٣) انظر على سبيل المثال خطاب نجيب محفوظ عند تسلمه جائزة نوبل الذي يعرف فيه الكاتب (وإن اضطر للإيجاز الشديد) العالم بينابيع ثقافته



ابن رشد والتراث العقلاني في الشرق والغرب

عرض مجلة ألف [عدد ٦ لسنة ١٩٩٦م]

هالة فؤاد*

أولاً: دراسات ركزت على البعد الإيديولوجي، إذ اهتمت بالعلاقة ذات الطابع الإشكالي لابن رشد بسياقه السياسي / الاجتماعي / العقائدي / الثقافي. وقد تجاوزت هذه الدراسات فيما بينها بصورة لافتة، مؤكدة البعد الأصولي في فكر ابن رشد، ودوره الفعال في تأسيس خطاب سلطوي يكرس قيم الدولة الموحدية صاحبة المشروع الأصولي الوحيد. إن الدراسات جميعاً تنطلق من محاولة إعادة النظر في المسلمات الشائعة حول مدى عقلانية فلسفة ابن رشد وتنويريتها، وما يترتب عليها من استدعاء إيديولوجي له بوصفه النموذج العقلاني الفذ القادر على مواجهة المد الأصولي. إنها ليست محاولة لهدم هذه التصورات بقدر ما هي محاولة لإعادة إنتاج فهم حقيقي لتراثنا، ومن ثم أنفسنا وواقعنا. وسنضيف إلى هذه الدراسات دراسة تركز على البعد الإيديولوجي لا في الخطاب الرشدي، ولكن في قراءات الرشدين العرب المعاصرين له.

هناك كثرة من القراءات المنهجية المتنوعة التي تناولت النصوص التراثية حتى الآن، ولكن البحث والحفر المعرفي في أعماق هذه النصوص، يكشف لنا عن مدى جهلنا بها، ومدى ثراء هذه النصوص وبكارتها.

كانت هذه هي النتيجة النهائية التي تيقنت منها بعد أن قرأت هذا العدد الجاد المتميز من مجلة «ألف» عن «ابن رشد»؛ إذ يمثل هذا المفكر ذو الوجوه المتعددة نموذجاً مكثفاً للإشكال التراثي من حيث صياغته لنص مفتوح على احتمالات القراءات المتنوعة، شديدة الاختلاف والتباين. ولقد أثارت الدراسات التي تضمنها العدد العديد من القضايا الخلافية حول ابن رشد من زوايا منهجية متنوعة وجديدة. وسنحاول تصنيف هذه الدراسات كما يلي:

* قسم الفلسفة، كلية الآداب بجامعة القاهرة.

يمارسون سطوتهم باسم الدفاع عن العقيدة، والكيان الاجتماعي ضد الأفكار الجديدة الهدامة. إن النتيجة النهائية لهذا الصراع هي الاغتيال الحقيقي، وليس المجازي، للمفكر المجدد وأفكاره، بمعنى سلب الحياة والقضاء على الحضور، والإقصاء لكون آخر.

وحتى لا يقع المفكر المجدد تحت وطأة ضغط الخطاب التقليدي النقيض، فيضطر من أجل الدفاع عن نفسه وأفكاره إلى إنتاج خطاب مهادن له طابع سياسي نفعي ردي يتطوى على التراجع والاستسلام. فإن الحل الوحيد لمواجهة هذا المأزق هو «المواجهة المعرفية»، أو كما قال الشيخ أمين الخولي «قتل القديم بحثاً»، إذ يرى الباحث الدعوة المتضمنة في هذا القول أساساً لكل تجديد، وهي تعني لديه البحث التحليلي النقدي للأفكار والمسلمات القديمة، للكشف عن جفورها وفحص دلالتها في سياق تكونها التاريخي والاجتماعي، مما يزيل عنها سمّ القداسة، ويردها إلى أصولها بوصفها أفكاراً لاعتقائد، وهو ما يعني إمكان مناقشتها على أرضية عقلية محضة.

وينطلق الباحث من هذا التمهيد النظري إلى الدرس التطبيقي، حيث يتجلى ابن رشد بوصفه نموذجاً مجسداً للمفكر المجدد الواقع تحت وطأة ضغوط الخطاب النقيض (الخطاب الغزالي)، وحيث يشكل الصراع بين الخطابين حلقة من حلقات الصراع الدائم بين القديم والجديد أو المركز والهامش في الحضارة العربية الإسلامية.

وتبني قراءة الباحث الخاصة لابن رشد من سؤالين أساسيين:

السؤال الأول: - إلى أي مدى مارس وعي ابن رشد بهامشيه أو بالأحرى بهامشية الفلسفة دوراً في صياغة خطاب رشدى متهاافت قدم من خلاله بعض الترضيات أو التنازلات لحساب الخطاب الغزالي النقيض (خطاب المركز) أثناء انخراطه السجالي معه؟

السؤال الثاني: كيف مارس الخطاب الغزالي المركزي ضغوطه على خطاب ابن رشد، ثم كيف مارس الخطاب رشدى الهامشي فعاليته تحت وطأة تلك الضغوط مسفراً عن

ثانياً: دراسات ركزت على علاقات النص رشدى بالغرب الوسيط/ الحديث/ المعاصر، وهو الأمر الذي يدخلنا في منطقة شديدة الخطورة والغواية، إذ قد تتزلق خطي الباحث فيقع في الممارسة المنهجية العقيمة لنظرية (التأثر والتأثير)، تلك النظرية الاستشراقية الثاوية. أو أن يتسلح بوعي منهجي ناضج قادر على الخوض في هذه المقارنات دون إغفال التباينات الأساسية بين السياقات الحضارية موضع المقارنة، مما يؤدي لإنتاج فهم عميق للموضوعات المقارنة، ولطبيعة العلاقة الجدلية القائمة بينهما.

واللافت في هذه الدراسات، بشكل عام، هو محاولة بحث ابن رشد بوصفه إمكاناً خصياً للتواصل والتلاقح الثقافي بين الشرق والغرب، لكن من منطلق سيطرة المعايير والمفاهيم الغربية الحديثة والمعاصرة.

ثالثاً: دراسات ركزت على البعد المعرفي، وتوقفت عند النص رشدى وتفصيله، والحلول التي طرحها للمشكلات الفقهية والعلمية. ويمكننا أن ندرج في هذا السياق دراسة متفردة حاولت تحليل علاقة الخطاب رشدى بالخطاب الصوفي ممثلاً في ابن عربي.

ولنبداً بالعرض لكل مجموعة على حدة، مفردين لكل مقال حيزاً خاصاً به.

دراسات المجموعة الأولى (البعد الإيديولوجي)

المقال الأول

نصر أبو زيد «خطاب ابن رشد بين حق المعرفة وضغوط الخطاب النقيض»

وأول ما يلفتنا في هذا المقال هو التمهيد؛ إذ يقدم الباحث تحليلاً مهماً وموجزاً لطبيعة الأزمة التي يعاينها المفكر المجدد حين يصطدم بالطبيعة المعرفية الثابتة لبنية الوعي التقليدي، مناقشاً كيفية تشكل هذه البنية، واكتساب مكوناتها الفكرية سمات القداسة والثبات العقيدى عبر التكرار والترديد الدائم لها. إنه الأمر الذي يجعل أية محاولة لمناقشتها مساساً بقداستها، واصطداماً عنيفاً بأنصارها التقليديين الذين

أوجه تهافته، واقعا في شراك الخطاب الغزالي بينما أراد أن يتصدى له؟

ويجب الباحث عن سؤاله الأول مؤكدا أن وعى ابن رشد بحالة التهميش التي تعانيها الفلسفة هو الذي دفعه إلى الجمع التركيبي بين علوم الأوتل وعلوم الشريعة أملا في تجاوز هذه الحالة والتحرك إلى الاقتراب من دائرة المركز. وهنا بالتحديد يكمن تهافت الخطاب الرشدي.

وإذ ينتقل الباحث للإجابة عن سؤاله الثاني، فإنه يتعرض لمظاهر التهافت في الخطاب الرشدي من خلال طرحه الخطوط العريضة المميزة للخطاب الغزالي، مبينا كيف مارس هذا الخطاب ضغوطه على ابن رشد حتى دفعه إلى إخراج كتبه الأخيرة لمواجهة التحديات التي طرحها عليه. ولعل أهم ما في هذا الطرح إبراز الباحث الكيفية التي أسس بها الغزالي مركزية خطابه داخل الثقافة الإسلامية، والتي تحققت له خلال بنيته المزدوجة ما بين الشق الأشعري الذي يكرس قيم السلطة ويبرر هيمنتها إيديولوجيا، من جانب، والشق الصوفي ببعديه السني والنفوسي، الذي يقدم للعامة غراء تجاوب به سطوة السلطة. أضف إلى ذلك تأسيسه الوسطية في الفكر الديني، وهي الوسطية التي توحدت مع الدين الإسلامي نفسه. لقد مكنت هذه السمات لسيطرة الخطاب الغزالي شرقا وغربا بتجليات ودرجات متفاوتة.

وإذ يؤكد الباحث حضور الخطاب الغزالي عبر العامة والفقهاء في بيئة ابن رشد، يبدأ في رصد مظاهر تهافت الخطاب الرشدي، التي تبدو جلية في موقف ابن رشد النقدي من المتكلمين، مهاجما منهجهم الجدلي في تأويل الشريعة، وإشاعتهم تأويلاتهم، مما أدى للفرقة وتكفير الناس بعضهم بعضا. هنا بالضبط يكمن الخطر الذي حاول خطاب ابن رشد أن يتصدى له من خلال حكره معرفة التأويل الحق للشريعة على أهل البرهان. إن ما يقترحه ابن رشد هو مكنم التهافت في خطابه، إذ يقع في شراك المفهوم المعرفي الغزالي (المضنون به على غير أهله)، وهو ما يعني التمييز المعرفي بين العامة والخاصة، وحرمان العامة حقهم الطبيعي في معرفة المعاني الحقيقية لشريعتهم. ورغم الفروق المعرفية الأساسية بين التقسيم الغزالي، والتقسيم الرشدي، ورغم وعى ابن

رشد بالبعد الاكتسابي في المعرفة، فإنه بدلا من أن يدعو إلى إشاعة البرهان كي يتصدى للجدل، يصر على إبقاء الوضع كما هو عليه في قضايا التأويل، بمعنى أن تظل كل طبقة معرفية (الخطائيون/ الجدليون/ البرهانيون) مرتبطة بأدلتها الخاصة بها، لا تتجاوزها إلى ما هو أرقى من قدراتها المعرفية. إنه الحل الذي يراه الباحث توفيقيا وسطيا إلى حد كبير. مع ملاحظة الفرق بين وسطية الغزالي التي تشكلت داخل نظام معرفي يبدأ من النص متجها إلى العالم، ووسطية ابن رشد التي تشكلت في نظام معرفي عكسي.

ويتوقف الباحث، أخيرا، عند التأسيس الرشدي لمشروعية التأويل على أساس فقهي مكين، ومشروعية النظر الفلسفي على الأوامر القرآنية بالنظر والتدبر في الكون. إنه التأسيس الذي يبنى عليه القلع الرشدي بأن كل ما ورد في ظاهر الشرع مخالفا للبرهان يقبل التأويل على قانون اللسان العربي. ويرى الباحث أن مفهوم التأويل الذي يطرحه ابن رشد يجعله يتواصل مع المتكلمين أكثر مما يتناقض معهم، خاصة المعتزلة الذين يعد ابن رشد امتدادا عميقا لهم من وجهة نظر الباحث.

وأخيرا، يخلص الباحث إلى أن سمي ابن رشد للأنزياح من موقع الهامش فرض عليه التنازلات والترضيات التي عمقت هامشيته، وكرست - بشكل غير مباشر - مركزية الغزالي.

المقال الثاني

زينب الحضيبي «ابن رشد بين التعددية والوحدانية»

تفاجئنا الباحثة في هذا المقال ببداية طريفة؛ إذ تبدأ بتقدمها لذاتها طارحة المفارقة في تطور رؤيتها لابن رشد ما بين الرؤية الكلاسيكية له، بوصفه مفكرا عقلانيا متعاليا على كل مكونات الواقع وحدوده الزمانية والمكانية، إلى رؤيتها الجديدة له بوصفه مفكرا إصلاحيا لا يمكن فهم مذهب الضخم المحكم إلا إذا وضع في سياقه التاريخي السياسي الفكري/ العقائدي.

وتنتهي الباحثة مقالها نهاية مفتوحة بإثارة العديد من التساؤلات حول علاقة ابن رشد بالعقيدة التومرنية المهدية، ودلالة حدث تكليفه السلطوي بشرح أرسطو، وأسرار علاقته المعقدة بالفزالي؟! وهي التساؤلات التي ستتعدد محاولات الإجابة عنها عبر البحوث التالية.

المقال الثالث:

عبدالمجيد الصغير: إشكالية استمرار الدرس الفلسفي حول أثر الفزالي في المدرسة الرشدية بالمغرب،

يتجاوب هذا المقال مع المقالين السابقين من زاويتين:

١ - العلاقة الوطيدة بين المشروع الرشدي والمشروع الموحدى.

٢ - الهاجس الفزالي لا في الخطاب الرشدي بل في المدرسة الرشدية بالمغرب، ومثلها الأول ابن طمّلوس.

ويتناول البحث إشكال انحسار الممارسة الفلسفية الرشدية في الغرب الإسلامى، مؤكداً أن المدخل الأساسى لفهم هذه الظاهرة يتبلور من خلال تتبع جدلية العلاقة بين الفلسفى والتاريخى فى الفكر الفلسفى فى الغرب الإسلامى. ومن هنا، يتوقف الباحث عند علاقة المشروع الرشدي بالمشروع الموحدى؛ إذ يتجلى الآخر منعكسا فى مرآة المشروع الرشدي الإصلاحى الداعى إلى العودة إلى الأصول (فى كل من الشريعة والفلسفة)، وتوحيد العقائد، وتجاوز فقه الفروع المالكى إلى فقه الأصول الواحدة، والهجوم على التأويلات الكلامية المتباينة للشريعة التى زرعت الشقاق والفرقة، سعيا لتوحيد الأمة شرقا وغربا تحت راية الحاكم الموحدى السنى. إن تبنى ابن رشد للمشروع الموحدى عبر مؤلفاته الأساسية هو الذى أعطاه حق الصدارة فى عصر الخليفة يعقوب المنصور، غير أن ابن رشد باقتحام آفاق التأويل بذر الفرقة فى عمق المشروع الموحدى، مما أدى إلى انقلاب الخليفة عليه، وإقصائه.

ومن هذه النهاية الرشدية، ينبثق ابن طمّلوس ليقدم الصياغة السنية المواتية للمشروع الموحدى، معلنا خروجه الصريح على أستاذه ابن رشد، مستدعيا الفزالي، بوصفه

وتبنى الباحثة وجهة النظر القائلة إن ابن رشد كان له مشروعان فلسفيان ربطت بينهما مرحلة انتقالية هي المرحلة الفزالية (!!). أما المشروع الأول فهو تجميعى خلا من كل رؤية خاصة، ووقف عند حدود المعرفة الضرورية، وأمن بالتعددية، فى حين سعى المشروع الثانى إلى نفي التعددية، وتأسيس الوحدة الفكرية المطلقة لحساب السيطرة الأرسطية على الساحة الفكرية. وتعد المرحلة الفزالية (وهي مرحلة فصل المقال، مناهج الأدلة، تهافت التهافت) هي المرحلة التى مهدت لهذه النقلة اللاحقة.

تفسر الباحثة هذا التطور بوصفه تاجا لتأثر ابن رشد بعقيدة ابن تومرت مؤسس الدولة الموحدية؛ إذ نقل مفهوم التوحيد من المجال العقائدى إلى المجالات الأخرى كافة. وتركز الآليات التى استخدمها ابن رشد لتحقيق مشروعه النهائى وحدانى التوجه والغاية فى آيتين:

١ - آية الفصل بين المجالات لتمييز صاحب السيادة الوحيد فى كل مجال، وهو الفصل المطلق بين طرفى الثنائية إذ لاثالث بينهما، ولا علاقة جدلية من أى نوع. ونموذجه الأثير فى هذا: الفصل بين الدين والفلسفة؛ بين العامة وأهل البرهان، وتصفية الدخيل الثالث بينهما (المتكلمين أهل الجدل).

٢ - أما الآلية الثانية، فهى مترتبة بالضرورة على الأولى، إذ إنها تقوم على تصفية وجود كل إنجازات الفكر الكلامى والفلسفى السابق عليه لإفساح الطريق للسيادة الأرسطية المطلقة، ممثلة فى نظرية البرهان أصل اليقين الشرعى الفلسفى. إنها الغاية التى سعى ابن رشد لتحقيقها من خلال هجومه العنيف على كل من المتكلمين (خاصة الأشاعرة وإمامهم الفزالي)، والفلاسفة (خاصة ابن سينا والفارابى)، متهما كليهما بتشويه كل من العقيدة والفلسفة، مما بذر الخلاف وآليات التكفير فى المجتمع. ومن خلال هذه القراءة الجديدة للفكر الرشدي ترى الباحثة أن ما خلص إليه ابن رشد هو أن رسالته الحققة هي هدم هذا التراث المشوه من أجل بناء فكر جديد يقدم أرسطو الحقيقى بوصفه رمزا لوحدة اليقين الفكرى، والاجتماعى والسياسى.

نموذجاً إصلاحياً، من خلال بلورة جهله المعجز من وجهة نظر ابن طمّلوس في نسج علم المنطق في علوم الإسلام، وهو السبيل الوحيد لضبط وحدة القول الشرعي. بل إنه السبيل الوحيد الممكن لاتصال الحكمة بالشرعية، ولأسبيل غيره. وهو ما يعنى التحرك الكامل في مجال الغزالي؛ حيث الفصل بين الحكمة اليونانية، والمنطق بوصفه صناعة إنسانية كلية، وجعله مدخلاً للشرعية، بل لأهم علومها: علم أصول الفقه. ويتساءل الباحث: «ولم لا يكون هذا التصور هو التصور الموحدى المنصورى الذى رفع شعار الرجوع للأصول، وليس كعلم الأصول الممهد له بصناعة المنطق، علم يصلح لفهم الشريعة وأصولها والاجتهاد فيها؟».

وهكذا انزع الغزالي في قلب التقليد الفلسفى الرشدى عبر جهود ابن طمّلوس وتدعيم السياسة الموحدية، فأنحسرت الفلسفة انحسارها الأخير. ولعل الأبحاث السالفة تبرز حدوث هذا التغلغل الغزالي وتؤكد منذ ابن رشد نفسه، وتدعمها في هذا جهود عدة رصينة، كمحاولة العلوى في كتابه (المتن الرشدى)، على سبيل المثال.

المقال الرابع:

على مبروك «الانكسار المراءى للعقلانية من ابن رشد إلى ابن خلدون»

وتواصل الأبحاث استفزازنا لاستئناف مسيرة السؤال. والسؤال هذه المرة عن عوائق إنتاج النصوص الرشدية في الثقافة العربية الإسلامية، من جهة، وعن مدى إنتاجها حقاً في سياق العقلانية الأوروبية الحديثة، من جهة أخرى.

يطرح الباحث الإجابة السائدة عن هذا السؤال مختبراً مدى صحتها؛ إذ يقال دوماً إن التسلط بشكليته - الدينى والسياسى - هما أهم عوائق إنتاج العقلانية الرشدية في الثقافة العربية الإسلامية. وتشير هذه الإجابة التساؤل عن إمكان أن يكون التسلط عائقاً في سياق وحافزاً في سياق آخر؛ حيث لم يكن التسلط عائقاً بقدر ما كان أحد عوامل تبلور العقلانية في السياق الأوروبى. وذلك حيث تبدو العقلانية في جوهرها صيرورة تحرر من كل ضروب القسر والإخضاع الخارجى. أو بمعنى آخر فإن العقلانية التى لاتبنى

نفسها في قلب معركة حقيقية مع كل نقائصها، تكون عقلانية هشة مصطنعة تترك الميدان عند أول مواجهة. وربما كان هذا هو جوهر ما حدث للعقلانية الرشدية. ويرى الباحث أن إصرار العقلانيين العرب المعاصرين على جعل التسلط أهم عوائق إنتاج العقلانية الرشدية، إنما هو تبرير لإخفاقهم، وتبرئة لعقلانيتهم من أى قصور ذاتى. ورغم وجاهة الطرح، واتفاقنا معه بشكل عام، فإننا نتساءل عن مدى صحة هذه الأحكام شديدة العمومية؟

وفى إجابة الباحث عن سؤاله الثانى حول مدى إنتاج الرشدية حقاً في العقلانية الأوروبية الحديثة، يرفض هذا الزعم، مؤكداً القطيعة المعرفية بين الفلسفة المدرسية الوسيطة، والفلسفة الحديثة الرافضة للفلسفة الأرسطية، موجهها نقداً حاداً لدعاة العقلانية العربية المعاصرة الذين يزعمون هذا التواجد الرشدى من أجل تبرير سعيهم الراهن لنقل المشروع الثقافى الغربى باعتباره مجرد ترجمة للحدوس الأصلية لابن رشد.

ومن منطلق هذا النقد، يحدد الباحث نقطة البدء في السعى إلى إنتاج وعى معرفى بعوائق إنتاج الرشدية انطلاقاً من ملاحظة الارتباط الحاسم للخطاب الرشدى بالسلطة بوصفه خطاب دولة لا خطاب مجتمع. وتتأتى هذه الوضعية من كون هذا الخطاب قد تبلور من أصول مستعارة، وهو ما يتطلب دعم السلطة حتى لا يكون مصيره الإخفاق. والدعم السلطوى لخطاب ما يتطلب خضوعه المطلق لها، (ترى هل يصح هذا الحكم بإطلاقه في ظل العلاقة الجدلية المعقدة والمراوغة بين السلطة والخطاب الثقافى، في الحضارة الإسلامية، حتى لو كان منتجاً في ظلها؟)، وهو الخضوع الذى انعكس بقوة على طبيعة البناء الباطنى الخاص للخطاب الرشدى، خاصة في نظرية التأويل التى تتبنى بأسرها على الانقسام والتراتب الهرارى الذى يكرس قيم السلطة. ويرى الباحث أن هذه النظرية تكرر الانقسام البشرى المعرفى بوصفه انقساماً طبيعياً سكونياً تجاورياً، لا تاريخياً حركياً، بما يجعل أى تأويل يبنى عليها فاقداً لجوهره الإنسانى والتاريخى. إنه التصور الذى يكرس الهراركية معرفياً؛ حيث يستبدل ثنائية القامع / المقموع، بالعارف / المعروف، مؤكداً

الكسب الأشعري. غير أن موضوعها هذه المرة هو العمران لا الأفعال. بل إن ابن خلدون يسعى بدوره لنمذجة اللحظة المثال التي يتدلى منها التاريخ في التجربة الإسلامية مستثيا فترة النبوة والخلافة من مفهوم العصبية الأثير لديه.

وهذا كله لا ينفي تميز ابن خلدون داخل النسق الأشعري بالبعد الواقعي التجريبي في تحليله لطبائع العمران، غير أن هذا التميز نفسه هو ما أتاح للأشعرية قناعاً عقلانياً مراوفاً ثبت وجوده تاريخياً، وأكمل دورة انكسار العقلانية إلى وقتنا هذا.

المقال الخامس

آنكى فون كوغيلفين

«دعوة للعقلانية: الرشديون العرب في القرن العشرين»

يمثل هذا المقال نموذجاً لقراءة الآخر لا لثرائنا، بل لقراءتنا المعاصرة لهذا التراث، وتقييم لهذه القراءة. وترى الباحثة أن الدافع الأساسي وراء اهتمام المفكرين العرب المعاصرين بإعادة قراءة ابن رشد وإحيائه هو البحث عن حل لمازق انهيار الثقافة العربية المعاصرة في التراث العقلاني الذي يتصور هؤلاء المفكرون أن غيابه وانهازمه أمام الأصولية هو السبب في هذا الانهيار الثقافي. كذلك، فإن استدعاء الحل التراثي يحمي الأمة من فقدان هويتها في ظل المد الغربي المعاصر. وتقسم الباحثة الرشديين العرب المعاصرين إلى تيارين: تيار رشدى يسعى إلى استعادة حركة التنوير الأدبي، ومن ثم يقرأ ابن رشد العلماني المادي صاحب النقد العقلي، ومؤسس قيم التسامح الديني (فرح أنطون)، وتيار رشدى إسلامى يسعى إلى إحياء التيار العقلي الإسلامى، ومن ثم يقرأ ابن رشد الفقيه المسلم، الفيلسوف الموفق بين العقل والإيمان (محمد عبده). ومن هذين التيارين تنبثق أغلب التنويعات القرائية التالية، وتعرض الباحثة بالنقد والتحليل لبعض من هذه القراءات الأساسية، ندرجها فيما يلي:

قراءة محمود قاسم: وهي قراءة تبرز ابن رشد بوصفه امتداداً للعقلانية الإسلامية المحصورة لدى القارئ في المعتزلة

هيمنة أهل التأويل والمعرفة على الجمهور حماية لهم من الضياع والهلاك. وهكذا تؤدي هذه الممارسة إلى ضرب من التسلط والاستبداد المعرفى الذى هو فى العمق أحد أهم أقتة الاستبداد السياسى؛ حينئذ لن يصبح ابن رشد ضحية للاستبداد بل أحد روافده. وما يثير انتباهنا فى تحليل الباحث نظرية التأويل الرشدى نقده تصورهما للنص بوصفه بنية مغلقة على نفسها ذات دلالات سكونية ومتجاورة، مما يهدد وحدته، بل يلغيه ويفقده إمكانات التأويل المفتوح. وهو النقد المنطلق من معايير الهيرمينيوطيقا المعاصرة، مما يوقع الباحث فى تناقض مع احترامه للسياق التاريخى والمعرفى لابن رشد.

ويواصل الباحث تفجيره لمزاعم الخطاب الرشدى، مؤكداً خضوعه لتوجيه الخطاب الأكثر تسلطاً فى الثقافة الإسلامية، وهو الخطاب الأشعري الذى تبلورت داخله الممارسات المعرفية الاستبدادية أول ما تبلورت. وهو ما يعنى أن العقلانية التى اتخذت الأشعرية قناعاً لها لتحقيق فاعليتها، استحالت هى نفسها إلى مجرد قناع للأشعرية، وهو ما ستكتمل به دائرة الانكسار العقلاني عند ابن خلدون.

ويقدم الباحث قراءة مناقضة تماماً للقراءات الشائعة لابن خلدون، وهى القراءة الأكثر علمية من وجهة نظره؛ حيث تضعه داخل سياقه التاريخى وأفق المعرفة، ولا تجتزئه أو تخاسبه بمعايير عصرنا. وترى هذه القراءة أن ابن خلدون لم يقم بعمل قطيعة مع النظام المعرفى الأشعري السائد فى عصره، وإنما هو مجرد نغمة مائتة داخل هذا النظام؛ إذ تنسرب البنية الأشعرية داخل النص الخلدونى من خلال جملة الآليات التى تنتظم التصور الأشعري للتاريخ، وأهمها آليات التدهور، ونمذجة اللحظة المثال التى يتبدى منها التدهور.

والتدهور عند ابن خلدون حتمى طبيعى، مما يجعل التاريخ مجرد إطار تتحقق فيه الدورة الطبيعية المتكررة نفسها للسقوط والتدهور، وهو ما يعنى إلغاء فاعلية الجماعة الإنسانية فى صنع تقدمها وتطورها. إن هذه الحتمية التى تدرج البشرى فى الطبيعى تنتهى بنا إلى أن الله هو خالق طبائع العمران على الحقيقة، وهو ما ينحو بنا نحو نظرية

والكندي والفزالي، وهو ما يعنى اتساق ابن رشد مع العقائد الإسلامية الأساسية، كخلق العالم وخلود الأرواح الفردية. بل إن «قاسم» يؤكد جعل ابن رشد الفلسفة خادمة للدين.

قراءة محمد عمارة: وهى قراءة تنطلق من الاهتمام بالدور السياسى الذى سيلعبه الإسلام فى المستقبل العربى من أجل مواجهة المد الغربى. وعمارة يرى ابن رشد مؤهلاً لتقديم صياغة عقلية مادية دينية ذات طابع تاريخى وعملى لتحقيق هذا التواجد الإسلامى المستقبلى، من خلال توظيف تصورات حول علاقة الفلسفة بالدين، ونظريته فى التأويل العقلى للقرآن، وأعجوبته الكبرى (نظرية الخلق المتجدد).

قراءة عابد الجابرى: ويصوغ الجابرى فلسفة ابن رشد بوصفها الفلسفة العقلانية التى حققت القطيعة المعرفية النهائية مع الفكر المشرقى الكلامى والفلسفى ذى الطابع الغنوصى. ويؤكد اعتماد ابن رشد فى تأسيسه لبنائه الفلسفى على الأصول الثقافية فى الغرب الإسلامى وأهمها الثورة الثقافية الموحدية أو التراث المنطقى الرياضى منذ ابن باجة، وهى الأصول التى تتبدى واضحة فى فصله الحاد بين الفلسفة والدين، وتأسيسهما بوصفهما بنائين أكسيوميين، فرضين استنتاجيين يخضعان لبحث معايير الصدق داخلهما لا خارجهما (صدق المقدمات والمبادئ).

وتخلص الباحث إلى أن معظم القراءات العربية المعاصرة لابن رشد قراءات ذات طابع إيديولوجى، تنطلق من الموقف من الغرب، سواء عن رغبة فى مساواته ثقافية، أو عن رغبة فى إقصائه واستبعاده. وهو ما يطرح السؤال التالى:

متى يتحرر المفكرون العرب من وطأة الغرب؟!

مقالات المجموعة الثانية (العلاقة بالغرب)

المقال السادس:

تشارلز بترورث «ابن رشد مستقبى حركة التنوير؟»

يطرح هذا المقال تساؤلاً حول مدى استحقاق ابن رشد لقب مستقبى حركة التنوير، ومحاولاً فحص مدى مصداق هذه المقولة. ويقدم لنا فى البداية رؤية عامة للتقاربات الرشدية السطحية، مع فلاسفة التنوير، التى تدعم هذه المقولة بشكل

مبدئى. وتتبدى أهم هذه التقاربات عند روسو الذى قسم الناس إلى طبقات متفاوتة معرفياً، داعياً إلى ضرورة مخاطبة كل طبقة على قدر فهمها، مؤكداً أهمية مفهوم الفضيلة للجمهور لتحقيق سعادتهم وآمالهم، واختلافه مع مفاهيم الخاصة الأخلاقية. أما فلاسفة التنوير أمثال ديدرو، فمع إنكارهم لضرورة الأديان بالنسبة إليهم، إلا أنهم يجدونها ضرورة للعامة، وهم فى هذا يتقاربون مع ابن رشد، غير أن هذا التقارب ينتفى على مستوى الغاية النهائية لكليهما؛ إذ لا يمكننا القول بوجود مشروع تنويرى واضح المعالم لدى ابن رشد والفلاسفة المسلمين يعتمد المعرفة بوصفها وسيلة من وسائل تحرير الإنسان أو يسعى إلى نشر التعليم والتنوير بين كافة الطبقات.

ويتضح هذا التفاوت فى الرؤية بين ابن رشد والتنويريين من خلال الفحص الدقيق لمؤلفات ابن رشد خاصة (فصل المقال) وتهافت التهافت، إذ يؤكد ابن رشد شروط الأهلية والكفاءة لمن يمارسون البحث الفلسفى فى الشريعة، كما يحذر من إفساد عقائد العامة عبر إشاعة التأويلات البرهانية والجدلية بينهم. ويلفتنا الباحث إلى الجانب الأصولى عند ابن رشد الذى يتناقض مع التنوير، ويتبدى فى أفكاره حول تفسير الفلاسفة الذين لا يؤمنون بالأديان، بل معاقبتهم شرعياً، وتأكيد فضيلة الشريعة الإسلامية على غيرها من الشرائع، وتأكيد كونه المعرفة الشرعية هى المعرفة الضرورية للكافة، العامة والخاصة.

ويرى الباحث، فى نهاية بحثه، أن الدراسة الجادة لابن رشد ينبغي أن تقودنا لسبر أغوار العلاقة بين العقل والوحى، وإمكان توظيفهما فى الحياة السياسية لخدمة الإنسان، وتحقيق حريته وسعادته. وربما كانت هذه هى الاستفادة الممكنة من ابن رشد وعقلانيته!

المقال السابع:

إبراهيم يوسف النجار «نظرية ابن رشد فى العقلانية»

تبدأ هذه القراءة من نقد كل القراءات التى قدمت ابن رشد قديماً وحديثاً، شرقاً وغرباً، واتهامها بإساءة التأويل

٣ - تجاوز النظرة الضيقة للفلاسفة الوضعيين المعاصرين في فهم الفلسفة ، وتوسيع مداها المعرفي لتشمل الديني والسياسي والأخلاقي، مما يدعم الدور الإنساني الشامل للفيلسوف في الواقع.

٤ - أدلته العقلية على وجود الله، وطابعها الإدراكي العام الذي يجعلها ممكنة الفهم عند الكافة ما داموا عاقلين. وهي الأدلة التي أفاد منها كانط بصورة واضحة.

وأخيرا يرى الباحث أن أهمية ابن رشد في العصور الوسيطة تكمن في أنه صاغ موقفا عقليا إيجابيا وقويا، فتح المجال للفلسفة لكي تمارس وجودها في شتى المجالات المعرفية دون عوائق حقيقية (!!). هذا من جانب. ومن جانب آخر، فإن المقارنات التي عقدها الباحث بين ابن رشد من ناحية، وكانط، والوضعيين المناطقة، من ناحية أخرى، إنما تهدف إلى إيضاح مدى عالمية العقلانية الرشدية، واقترباها من المعاصرة!

المقال الثامن:

أبا رسلان اتشيكجيتش «ابن رشد وكانط: العقلانية المتعالية والتركيب النقدي»

رغم المجازفة التي تتبدى لنا من عنوان هذا البحث الذي يجمع بين نموذجين ينتميان إلى سياقين حضاريين متباينين على كل المستويات، فإن وعي الباحث بعمق مجازفته دعاه إلى محاولة إعطائها المشروعية الممكنة عبر تأكيد خصوصية المزاج الفلسفي المميز لكل ثقافة أو حضارة. غير أن هذه الخصوصية لا تنفي الطابع الكوني الكلي للمبادئ العقلية في حقل المعرفة. ومن هنا، يقدم لنا الباحث تصورا عاما حول ماهية العقلانية من حيث هي تطبيق المنهج العقلي في حقل الدراسة، وهو التصور الذي يسمح بتعدد أنماط العقلانية وتباين أشكالها. ثم يرصد تجلياتها في الحقول المعرفية المختلفة التي يصنفها في ثلاثة حقول رئيسية هي: حقل الواقع (التجريبي الطبيعي)، حقل المتعالي (الميتافيزيقي)، حقل الأخلاق العملية. ويرى الباحث التمايزات الأساسية بين أشكال الممارسة العقلية في كل حقل من هذه الحقول التي تتناسب مع طبيعة مفهوم الحقيقة داخل كل حقل على حدة.

وعدم الفهم والاستخدام الإيديولوجي المفروض له. ويتوقف الباحث أولا عند القراءة الرشدية اللاتينية الوسيطة التي نسبت إلى ابن رشد خطأ القول بالحقيقة المزدوجة لتحقيق أغراضها فتحرر الفلسفة، وترضى الكنيسة. أما القراءة الثانية التي ينقدها، فهي القراءة العربية المعاصرة التي استخدمت ابن رشد العقلاني العظيم للترويج به في وجه كل أشكال الأصولية والتقليدية، ظنا منها أن ما تعانيه الثقافة العربية المعاصرة من انهيار إنما هو نتاج وانتصار الدين على الفلسفة، مما جعل أصحاب القراءة العربية المعاصرة لا يرون الأسباب الحقيقية وراء هذا الانهيار.

وستحاول هذه القراءة تبديد سوء الفهم من خلال درس نظرية ابن رشد في العقلانية. التي لا يمكن فهمها بمعزل عن الأسس التالية:

١ - ممارسته الفلسفية في قلب الواقع السياسي والاجتماعي وثقافته الموسوعية ونتاجه المتنوع.

٢ - تصوره لعلاقة الدين بالفلسفة، وتأكيد وحدتهما الأصولية، وهو ما مكّنه من الدفاع عن الفلسفة إلى أقصى مدى.

٣ - موقفه «المتسامح» من الثقافة اليونانية ووعيه بتواصل التراث الإنساني العقلي.

وتتجلى نظرية العقلانية الرشدية في الملامح التالية:-

١ - تحديده طبيعة الخطوات المنهجية العقلية الضرورية لدراسة أي موضوع في رده على الغزالي، من قبيل العودة لقراءة الأصول محل النقد، والإلمام بكل ما كتب عنها، والحجاج المنطقي واللغوي، وإدراج المقارنات... إلخ.

٢ - نظريته في تقسيم الناس إلى طبقات متفاوتة معرفيا، واعتماده الأساس الواقعي في هذا التقسيم، وتأكيد دور التعليم والتربية والاكتساب في تحصيل المعرفة. ومن المثير للدهشة أن يرى الباحث أن الحكر المعرفي التأويلي البرهاني - عند ابن رشد - نابع من تصور عملي للواقع المعرفي الاجتماعي!

أن مجال المطلق من حيث هو في ذاته مغلق أمام عقولنا تماماً، ولا يمكننا معرفته إلا من خلال الوحي، والأخلاق هي سبيلنا للإيمان بالوحي وبالمطلق. إنه الاعتراف بإمكان قيام ميتافيزيقا مشروعة على الأساس الأخلاقي، وفقاً لكانط.

وإذا اعترف الباحث بانتماء ابن رشد لهذا السياق، من حيث إقامته ميتافيزيقا عقلية! إلا أنه يؤكد اختلافه الإشكالي المرتبط بشقته المطلقة في قدرة العقل النظري وحده على اقتحام عالم المطلق عبر قوانينه اليقينية، مغفلاً الأبعاد الوجدانية والأخلاقية ودور الوحي في صياغتها، إنه الأمر الذي ينتقده كانط حين يؤكد أن العقل النظري وحده لا يكفي للتدليل على المطلق وإدراكه. ومن هنا، فإن السبيل الوحيد لتأسيس ميتافيزيقا ممكنة هو العقل العملي أو الأخلاق. ويرى الباحث أن مشكلة التصور الكانطي أن هذا التأسيس الأخلاقي للعقيدة يولد العديد من المشكلات المعرفية، مثل كيفية حدوث هذا الانتقال من الأخلاق إلى العقيدة، من الناحية العقلية الموضوعية (خاصة مع اعتراف كانط نفسه بأن الإيمان الأخلاقي خالٍ من الموضوعية، أو كما يقول: «إنني اتق من أن ثمة إلهاً، ولكنني لا أستطيع أن أقول إن الله موجود»).

ومن هنا، فإن الباحث يقترح صيغة تركيبية بين عقلانية ابن رشد، وعقلانية كانط مدعومة بتصوره الخاص لعقلانية الوحي. وهي الصيغة التي قد تحقق الانساق الداخلي لكل تصور على حدة، كما أنها ستؤسس لدور الوحي تأسيساً فلسفياً داخل النسق المعرفي بما يتناسب مع عالمنا المعاصر.

إنها دعوة واضحة للتلاقح الثقافي من أجل إنشاء خطاب معرفي لا يلغى التعددية والخصوصية، وإن كان يجاوزها إلى تواصل أكثر عمقا وشمولية، وربما يصوغ نسقا جديدا من العقلانية.

المقال التاسع:

أرنست ولف - غازو

«ابن رشد في سياق الخطاب التأويلي الألماني»

بعد هذا المقال محاولة لفحص حضور ابن رشد في سياق الخطاب التأويلي الألماني، وهو الفحص الذي تطلب

وفي ظل هذه الرؤية ذات الطابع الكانطي، يقدم الباحث تصوره لنمط العقلانية الإسلامية، وصورها المتعددة ما بين الصورة الكلامية، خاصة في الرؤية الغزالية، المنبثقة من مفاهيم الوحي الإسلامي، التي يطلق عليها الباحث (عقلانية الوحي)، من جانب، والصورة الرشدية المنبثقة من الأصل الأرسطي التي يطلق عليها الباحث (العقلانية الإسلامية)، من جانب آخر. ويرى الباحث عمق التناقض بين النمطين، خاصة في حقل المتعالي، إذ يعتمد النمط الأول وساطة الوحي، والكشف القلبي / العقلي في تأويل التمثيلات المجازية الواردة من عالم الغيب، من حيث هي أداة لإدراك الحقيقة المتعالية لا في ذاتها، بل كما تلوح في هذه التمثيلات المجازية. ويرى الباحث أن موطن القصور الأساسي في هذا النمط يكمن في إغفاله تأسيس مقولاته تأسيساً معرفياً ذا طابع فلسفي. أما النمط الثاني (النمط الرشدي الفلسفي)، فإنه يعتمد العقل ومقدماته الخالصة ذات الطابع المنطقي الرياضي اليقيني، والتأويل البرهاني بوصفه أداة أساسية لإدراك الحقيقة المتعالية، مغفلاً دور الوحي في النسق المعرفي.

ويحاول الباحث استلهاً نظرية كانط في المعرفة لاكتشاف الإمكانيات العقلية الخفية داخل إهاب العلاقة المعرفية بالوحي بوصفه وسيطاً بين الإنسان والعالم المفقار؛ إذ يتوقف أمام بعض الآيات القرآنية محللاً دور القلب في علاقته المعرفية الملتبسة بالعقل، بوصفه الوسيط الأساسي لتلقي للتمثيلات الواردة من عالم الغيب، مبيناً دور كل منهما في فهم وتحصيل معارف الوحي. ويرى الباحث الفعالية المعرفية الذاتية للفرد في هذه التجربة، مؤكداً العلاقة الوثيقة بين الجهد المعرفي من جانب، والبعد الوجداني الذاتي، والمسؤولية والواجب أو الجهد الأخلاقي، من جانب آخر. أو ما يطلق عليه (المزاج الذاتي Subjective mood).

غير أن الباحث يحرص في هذا الصدد على التفرقة بين هذا النمط المعرفي الذي ينبع من الوحي، ولا يخلو من البعد العقلي الموضوعي، وبين النمط الصوفي ذي الطابع الوجداني الصرف. ويطلق الباحث على النمط المعرفي Experiential Absolute، وهو ما يعني التأسيس الأخلاقي للمطلق أو للعقيدة، وفقاً للتصور الكانطي. أو، بمعنى آخر،

مقارنة عميقة من أجل مزيد من الفهم والتلاقح الثقافي في هذا الصدد.

المقال العاشر:

مايكل روس «من التمييز إلى التفريق: التماثل في البنية العقلية عبر الزمن»

يبدأ هذا البحث بداية مثيرة للانتباه، إذ يقدم الباحث تصورا لفعل القراءة بوصفه إعادة تشكيل للتاريخ يلعب فيه كل من التأويل والواقع دوره الخاص من أجل إعادة تأويل الوجود وإنتاج الحقيقة. من هذا المنطلق يستقرئ الباحث البنيات الفكرية العميقة للفلسفة الإسلامية الوسيطة ممثلة في (ابن باجة/ ابن طفيل/ ابن رشد)، فاحصا مفاهيم الفصل والتراتب الهراركي المعرفي، محاولا الكشف عن آثارها المنسوبة في تطور الفلسفة الغربية من منظور التماثل العميق لبنى الفكر الإنساني في صيرورتها التاريخية ذات الطابع الدوري.

وتبنى مفاهيم الفصل والتراتب على سلطة العقل المعرفية (خاصة في إدراكه الحقيقة الدينية) عند ابن باجة وابن رشد، وبدرجة أقل عند ابن طفيل، إذ من خلال هذه السلطة يتمايز الفلاسفة عن بقية أفراد المجتمع على المستويات كافة. ويسمى الباحث إلى توضيح الجذور الاجتماعية والسياسية لهذه المفاهيم، مؤكدا تشابه ابن باجة وابن طفيل في نزعتهم التشاؤمية الانفصالية عن المجتمع، بعد أن فشلا في تحقيق حلمهما الفاضل داخل إطار المجتمع الفاسد. وهما في هذا يختلفان عن ابن رشد الذي أكد ضرورة اندماج الفيلسوف في النسق السياسي التراتبي، ودعا الفلاسفة إلى استخدام الخطابة مع العامة من أجل اقتيادهم والسيطرة عليهم. وهي الدعوة التي يراها الباحث إرهابا رشديا بإيديولوجية التمثيل البرلماني الأوروبي! ويتوقف الباحث عند التقسيم المعرفي الشهير عند ابن رشد، ونظريته في تمايز مستويات العقل من الهيولاني إلى الفعال، وبوصفهما تجليين معرفيين للهراركية الاجتماعية والسياسية.

ويعاد إنتاج نزعات الفصل والتمايز داخل الفلسفة الغربية الحديثة عند العقلانيين (خاصة ديكارت في نظرية

من الباحث تقديم صورة عامة لكيفية تطوير المثالية الألمانية لخطابها التأويلي، متأثرة بالبعث النيوهيليني، والحكمة الشرقية. ثم يشير الباحث إلى الاهتمام الواضح من قبل الفلاسفة الألمان ذوى النزعة الأرسطية بابن رشد لا بوصفه شارحا لأرسطو فحسب، بل فيلسوفاً اهتم بالعلاقة بين الفلسفة والدين عبر نظرية التأويل. بل إنه يؤكد أن الفرض من التأويل لدى كل من ابن رشد والفلاسفة الألمان هو كسر الاحتكار الأصولي للحقيقة في العالمين المسيحي والإسلامي.

وإذ يمهد الباحث الطريق تاريخيا لمحاولته، ينتقل للحديث عن نظرية التأويل الرشدية، باحثا عن جذورها في التقسيم الأرسطي المنطقي للأقوال ما بين أقوال خبرية تختمل الصدق والكذب، وأخرى لاحقيقية ولاكاذبة (مثل الأدعية والتوسلات) لها طابع مجازي تخييلي، وتدخل في فن الخطابة. ويرى الباحث أن التقسيم الرشدي المعرفي الشهير لطبقات الناس هو النتاج الطبيعي لهذا التصور الأرسطي الذي شكل مأزقا لابن رشد لدلالته الخطيرة عقائديا. وقد استطاع ابن رشد تجاوز هذا المأزق عبر تقسيمه المعرفي، ونظرية التأويل المجازي التي تعتمد قوانين اللسان العربي. إن الباحث يطرح التأويل الرشدي بوصفه محاولة لتجاوز التناقضات العديدة المطروحة عليه، ما بين الفلسفة والدين، والعامة والخاصة، والموضوعي والذاتي، والإجماع والتأويل.

غير أن هذه المحاولة تحوى تناقضها داخلها حينما تحتفظ بالخصوصية المعرفية الفاصلة بين أطراف الثنائية. إن هذا الطرح الرشدي للتأويل يفتح الباب لإمكانات الحوار مع الخطاب التأويلي الألماني، الذي يتوقف الباحث عند بعض ملامحه الأساسية، موضحا هذه الإمكانيات، خاصة فيما يتعلق بإشكال الموقف التأويلي ما بين خصوصية النص والبعد التاريخي للفهم، ويتوقف الباحث عند العديد من المفكرين الألمان، مثل جادامر صاحب الاتجاه التأويلي الجدلي الذي يؤسس للعملية المعرفية بوصفها جدل ذاتي/ الموضوعي، المحكوم بالشروط الموضوعية المادية والتاريخية التي تتم فيها المعرفة. وبلومبرج ومشروعه حول الحقيقة المجازية، وقصور اللغة العادية بحدودها التعبيرية عن اقتحام آفاق اللانهائي والمفارق. وينهى الباحث دراسته باقتراح لعمل دراسات

الزمن والسببية وثنائية الروح والجسد)، والتجريبيين (خاصة في بزوغ مفهوم العلم وثنائية الذات والموضوع وفصل الظواهر لدراساتها)، في ظل التطور الاجتماعي والسياسي لأوروبا في مطلع العصور الحديثة.

وينتقل الباحث إلى الحديث عن تطور العقلانية الحديثة إلى العقلانية التكنولوجية في ظل نمو المجتمع الأوروبي الصناعي الرأسمالي، وسيطرة الاقتصاد الترفي الاستهلاكي.

وإذ يرصد هذا التطور رسدا نقديا، يحلل مستويات الاغتراب الإنساني بأشكالها وتجلياتها كافة، مستعينا بأفكار (جى دى بور) عن المجتمع المظهري الاستعراضى، مبرزاً مفهوم الفردية المعاصرة في عزلتها الحادة؛ لا عن الآخر فحسب بل حتى عن ذاتها وكيونيتها. ثم يقوم الباحث بتفصيل العلاقة بين نظرية ابن رشد في العقل ومستوياته من الفردى إلى الكلى، من الهيولانى إلى الفعال، ودور هذه المستويات المعرفى في نمط مشاركة الفرد في المجتمع، من جانب، ومستويات التغريب المعرفى داخل المجتمع الغربى المعاصر ووسائله التكنولوجية التى تكرس عزلة الفرد أكثر مما تحقق تواصله مع الآخرين من جانب آخر. إنها الموازة التى يعقدها الباحث على مستوى البنية العميقة للفكر القائم على التمييز والانفصال، معترفا بالخلافات الأساسية بين السياقين الحضاريين على مستوى البنى الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، والتى تتبلور في تباين المفاهيم الأساسية مثل مفهوم الفردية، على سبيل المثال.

وينهى الباحث رؤيته المبكرة نهاية ساخرة متشائمة؛ إذ يرى أن التقدم المذهل للمجتمعات المعاصرة، تكنولوجيا واقتصاديا، يقودنا حتما إلى مزيد من الانفصال والتغريب، وإهدار قيمة الإنسان، ودعم عزله الموحشة.

المجموعة الثالثة (البعد المعرفى)

المقال الحادى عشر: حسن حنفى «ابن رشد فقيها»

يقتحم بنا هذا البحث آفاقا جديدة لم نطرقها فيما سبق من دراسات، حيث يدخلنا إلى عالم ابن رشد الفقهى. وأول

ما يثير الانتباه هو تلك التفرقة اللافتة بين ابن رشد الفقيه، وابن رشد فقيها. أما الأول فهو تقليدى يقترب من علم الفقه القديم، وتغيب عنه روح الفلسفة، بينما الثانى تجديدى فلسفى يحتاج إلى تأويل تجلياته الهامة فى ثلاثية ابن رشد الشهيرة (فصل المقال/ مناهج الأدلة/ تهافت التهافت). ويركز الباحث على ابن رشد الفقيه من خلال تحليله كتاب (بداية المجتهد ونهاية المقتصد)، منقبا عن الروح الرشدية الفلسفية فى ثنايا هذا التأسيس الفقهى التقليدى.

ويادئنا الباحث بسلب الكتاب طابعه الإبداعي، مؤكداً أنه ليس إلا تجميعاً لمذاهب الفقهاء لمعرفة اختلافها واتفاقها من أجل رد أوجه الخلاف إلى أصولها الأولى ليسهل الحكم عليها. ثم يجول بنا راصدا الملامح الرئيسية للكتاب، بداية من العنوان الذى يوحى بالتناقض بين البداية بالاجتهاد والسؤال، والنهاية بالاكتمال وغلق باب الاجتهاد، وتوسطا باستعراض مصادر الكتاب الجامعة بين الوافد اليونانى العلمى، والموروث الفقهى الشامل، وانتهاءً بالعرض التفصيلى لبنية الكتاب الرأسية والأفقية، وصور التداخل بين موضوعاتها من المعاملات والعبادات، ودلالاتها على بنية واحدة للفعل الشرعى الذى يؤسس ابن رشد على العقل والواقع والفطرة.

إذ ينهى الباحث رحلته التفصيلية يخلص إلى النتيجة التالية: إن الروح الرشدية تبدو فى تأسيس الفقه على الأصول العقلية الأولى، وفى إيجاد سبب الخلاف بإرجاعها إلى الأصول، وفى الكشف عن بنية الموضوع، أركانها وشروطه وأحكامه، ونقد المذاهب والترجيح بينها، والمقارنات مع الكلام والفلسفة، والاعتماد على العقل والطبيعة، وتحليل الألفاظ، ونبذ التقليد، والدعوة إلى الاجتهاد بوصفه منطقاً للاستدلال.

وإذا كان الباحث يخلص إلى هذه النتيجة، فإنه يؤكد الاحتياج إلى قراءة عميقة لهذا النص الفقهى لاستدعاء الروح الرشدية المنطوية فى ثناياها، أملاً فى تأسيس رؤية فقهية جديدة، تقوم على تنظير جديد يحقق للمسلمين المعاصرين أداة ناجعة لتجاوز أزماتهم الطاحنة (!!!) إنه المشروع الحنفى مسفراً عن نفسه بوضوح من خلال هذه القراءة الإيديولوجية لابن رشد.

المقال الثاني عشر:

محمد المصباحي «حق النظر في المبادئ الأولى بين الفلسفة والعلم عند ابن رشد»

يخوض بنا هذا البحث في مجال جديد تماماً، هو مجال العلاقة بين الفلسفة والعلم عند ابن رشد.

ورغم وقوف الباحث عند تفاصيل دقيقة ومرهقة أحياناً، فإنه استطاع أن يضعها في نسيج محكم ومترايط يثير الإعجاب. والسؤال الأساسي الذي يطرحه البحث هو: هل من رأى ابن رشد أن تنظر الفلسفة في جميع مبادئ العلوم الجزئية أم أنه كان بالأحرى يدعو إلى اقتسام النظر إلى المبادئ بين الفلسفة والعلوم؟

وتتميز الإجابة الرشدية عن هذا السؤال عبر نقيضها السينوي الذي يرى أنه ليس من حق أي علم من العلوم الجزئية أن يبرهن على مبادئه؛ إذ يحتكر هذا الحق لعلم واحد هو الفلسفة. يرفض ابن رشد هذه الإجابة، ناقداً إياها نقداً تفصيلياً من حيث المقدمات التي بنيت عليها، ثم يطرح إجابته الخاصة التي ترفض إعطاء هذا الحق المطلق للفلسفة، وتعطي العلوم الجزئية حقها في النظر في مبادئها. غير أن هذا لا يعني إقصاء ابن رشد للفلسفة إقصاءً مطلقاً عن مجال العلوم الجزئية، ولكنه يعني اختلاف طريقة النظر فيما بينهما؛ ذلك أن الفلسفة يظل لها الدور الأساسي لكونها القادرة وحدها على النظر في مبادئ العلوم من زاوية أنطولوجية كلية؛ حيث إنها تعقل تلك المبادئ على كنهها، وفي نفاذها المطلق في كل المستويات الوجودية والحسية والمفارقة الذهنية. أما العلوم الجزئية، فإنها تنظر في مبادئها من حيث هي جزئية طبيعية مفسرة للحركة في عالم الكون والفساد. إنه التباين الذي لا يسمح لصاحب العلم الجزئي بالارتقاء إلى خارج حدود علمه المحدد، طالما أنه ما زال يتحرك داخل حدود هذا العلم. ثم يطرح الباحث سؤاله الأخير، حول نموذج التبادل بين الفلسفة والعلم، هل هو نموذج التبادل الموجود بين علوم متعددة في حقل معرفي واحد، أم التبادل بين مجالين مختلفين، أم التبادل بين العلم النظري والعمل؟ ويخلص إلى النتائج التالية:

١ - إن الاشتراك بين علم ما بعد الطبيعة/ وعلوم الطبيعة هو اشتراك في التخوم والآفاق، أي أن لكل علم جزئي أفقاً يشكل نقطة تماس بأفق أعلى منه إلى أن تنتهي كل الآفاق إلى أفق الفلسفة الأولى.

٢ - إن علاقة الفلسفة بالعلم عند ابن رشد يضبطها على نحو عام (نموذج علاقة الصورة بالمادة)، على أن نفهم الصورة في معناها العام المطلق لا الخاص.

إنه ما يعني أن النظر الفلسفي هو ذلك التأمل الذي يكسو مادة العلوم بصوره الخاصة التي تخرجه إلى الفعل إخراجاً جديداً.

المقال الثالث عشر

شتيفن شتيلزر

«لقاءات فاصلة: ابن رشد وابن عربي والمعرفة»

قليلة هي البحوث التي يقع فيها الباحث في توحيد وعشق مع موضوع بحثه، فيبدع بحثاً هو أقرب للنص الإبداعي منه للبحث بالمعنى الأكاديمي، وهذا البحث من هذه البحوث القليلة. حيث إننا نقرأ تأويلاً إبداعياً للعلاقة اللافتة بين ابن رشد وابن عربي، التي تبلورت ملامحها عبر لقاءاتهما الثلاثة الفاصلة، فيما يرى الباحث.

ومن هنا، فإن الباحث في تأويله الذاتي يقدم لنا في البداية تصوراً للمعرفة أو الحكمة بوصفها التوق الأول للبشرية، ولكنها ليست التوق الأخير؛ إذ إن المعرفة لذاتها تلقى بالإنسان خارج حدوده فتزكي شوقه لمعرفة الله، وإذا ما اقترب الإنسان من هذه الحدود واجهته الغيرة الإلهية. إنه ما يعني أن الإنسان إذا ما أراد معانقة المطلق فينبغي عليه أن يحطم رغبته في المعرفة، أي أن يحطم أنانيته ويضحى بها لأجل الحبيب. ذلك أن المعرفة تعني ثنائية الذات الموضوع، وهو ما يعني حضور الذات بوصفها حجاباً وانفصالها عن موضوعها، وهذا ما لاتقبله الحقيقة الإلهية (مشاركة المعرفة). بمعنى آخر، فإن الاتصال بالحقيقة المتعالية يستلزم التضحية بالحرية والاستقلال الإنساني اللذين هما إنجاز المعرفة العقلية.

بمعنى آخر - فإن الحكمة الحققة هي أن تضع كل شيء في مكانه ودرجته من حيث تمامه الوجودي الذي خلقه عليه الحق، ولم يفسرط في شيء منه. إن فهم هذا التوازن الوجودي عبر البصيرة القلبية النافذة للعارف الصوفي هو السبيل الأمثل للاعتبار الكوني؛ حيث إدراك الحقيقة الباطنية الواحدة وراء التجليات الظاهرية المتكثرة حسيا ومعرفيا وعقيديا. إنه التأويل الذي يسعى إلى الوحدة المطلقة، لا ذلك الذي يكرس للفصل والتمايز (كما هو الحال عند ابن رشد وتأويله العقلي). إنه الفارق الضخم بين الانغماس الوجودي الحي في عمق التوازن، من ناحية، والعيش المرشد بقرار التوازن العقلي، من ناحية أخرى. وشتان ما بين الناحيتين.

إن اللقاء الأخير بين ابن عربي وابن رشد، تحول لدى ابن عربي إلى آية أو علامة إلهية تؤول بوصفها عبورا من عالم الحس إلى عالم المعاني والحقيقة؛ حيث يعبر ابن رشد عبر دابته إلى المجهول الذي لا يعرفه، حاملا معه كل ما صنعت يده. ترى من يقود دابته ويرشدها إلى مثواها الأخير؟ إنه بلا شك الآخذ بناصيتها، مصداقا لقوله تعالى «ما من دابة إلا هو آخذ بناصيتها، إن ربي على صراط مستقيم». إنها الحقيقة الوحيدة القائمة في الوجود، فوحده المرشد والهادي وواهب المعرفة الحققة، وصاحب القرار الفصل الأخير، ووحده الموجود حقا، وما خلا باطلا، لو علم ابن رشد!!.

* * *

الخلاصة:-

وفي ختام عرضنا، نود أن نشير إلى احتواء هذا العدد الممتاز من مجلة «ألف» على مقالات أخرى متنوعة لم يتسع المجال لذكرها، مثل مقاله جى جولدينثوب عن «الصياغة التحويلية لابن رشد في موسوعة هنري بيت» التي يقوم فيها الباحث بفحص كيفية حضور أفكار ابن رشد في هذه الموسوعة التي كتبت في القرن الرابع عشر الميلادي. ومقالة هارولد ستون المعنونة «لماذا توقف الأوروبيون عن قراءة ابن رشد: دور بيريل»، التي يناقش فيها الباحث كيفية حدوث التحول عن ابن رشد وأسبابه، ودور قاموس بيريل في هذا التحول عبر تقديمه السئ لأفكار ابن رشد. ومقالة أحمد

في عمق هذه المفارقة تكتسب لقاءات ابن رشد وابن عربي سمتها المعرفي الخاص والحاسم، بوصفها تعبيرا رمزيا عن لقاء الحكمة الإلهية ممثلة في ابن عربي بالمعرفة الإنسانية ممثلة بابن رشد. ويؤول الباحث هذه اللقاءات الثلاثة بوصفها «محطات» على طريق المعرفة، أو الآخرة في اتجاه يوم الفصل؛ حيث القرار الإلهي الحاسم. إنها اللقاءات التي تبدأ بمساءلة الفيلسوف المتمكن للحدث الصغير قائلا: «كيف وجدتم الأمر في الكشف والفيض الإلهي، هل هو ما أعطاه النظر؟»، وتأتي إجابة الحدث لتزلزل الكيان الرشدي المعرفي وتحقق أول حسم لحساب المعرفة الصوفية، إذ يقول «نعم لا» (!!) يرى الباحث أن هذه الإجابة كانت بمثابة إشارة إلهية واجهت ابن رشد بقدره الأخير، إذ بين نعم ولا تطير الأرواح، أو بمعنى آخر يلغى وجود ابن رشد وكل تراثه وتاريخه المعرفي.

وتدفع المواجهة الحاسمة القاسية ابن رشد لرفض الاجتماع بابن عربي ثانية، حتى يطلب ابن عربي لقاءه، فيلقاه ولكن من وراء حجاب؛ إذ لا يراه ابن رشد رغم قربيه منه، فقد احتجب عنه احتجاب العالم بعقله ونظره ورغبته المعرفية، أي بأنانيته عن الحقيقة، بل عن شيخه الهادي له. إنه لقاء يتحقق فيما يعتقد الباحث، في عالم الرؤية أو المثال لا الحس؛ إذ يرى ابن عربي ابن رشد في سورة «الواقعة» أو بمعنى آخر في موقف الحسم الثاني؛ حيث يجهض الأمل في إمكان التواصل الروحي والمعرفي بينه وبين تلميذه المتحني، فيعبر ابن عربي ابن رشد عن ذلك بقوله: «إنه غير مراد لما نحن فيه». إنه الإعلان الثاني عن موت ابن رشد وإلغاء وجوده وحسم مصيره الأخرى.

ولا يتلاقى الرجلان ثانية إلا في مشهد الموت، حين يرى ابن عربي جثمان ابن رشد محمولا على دابة، وقد جعلت تواليه تعادله من الجانب الآخر، فيتساءل: «هذا الإمام، وهذه أعماله... ياليت شعري، هل آتت أماله؟». إنه السؤال الذي يحسم الحسم الثالث والأخير، حيث يعلن ابن عربي الهزيمة النهائية للمعرفة النظرية التي لم تحقق التوازن التام الحق لابن رشد، وهو التوازن الذي يسعى إليه أهل الكمال، بل يحيون داخله. إنه التوازن المعبر عنه في قوله تعالى «ربنا الذي أعطى كل شيء خلقه ثم هدى»، أو -

كذلك يحوى العدد (شهادة من مقصورة المتفرجين) للشاعر الكبير محمد عفيفى مطر، وحوارا مع أحد أهم الباحثين المعاصرين فى ابن رشد «محسن مهدى».

وأخيرا، فقد حاولنا فى هذا العرض إبراز التنوع المنهجى الثرى التى اشتملت عليه دراسات هذا العدد، وهو التنوع الذى يشى بشراء النص الرشدى وأهميته الواضحة من ناحية وتنوع المناهج المعاصرة وخصوبتها من ناحية أخرى. كما أنه يفتح الباب لمزيد من الدراسات والجهود البحثية حول ابن رشد؛ إذ إن القيمة الحقيقية لهذه الدراسات تكمن فى إثارتها المستفزة لمزيد من التساؤلات والاقتراحات، ربما أكثر من قدرتها على تقديم إجابات.

عبدالحليم عطية عن «ملاحظات أولية حول وضعية المرأة عند ابن رشد»، معتمدا نص ابن رشد المفقود فى العربية (تلخيص جوامع كتاب السياسة لأفلاطون)، مصدرا مهما لإبراز هذه القضية.

ومقال (مارك شوب) بعنوان «موقع ابن رشد والشارحين العرب فى حقل الدراسات البلاغية فى أمريكا»، وهى دراسة تهتم بإثارة قضية غياب إسهام الثقافات المختلفة فى الدراسات البلاغية فى أمريكا، داعية إلى ضرورة الاهتمام بأعمال الفلاسفة المسلمين، عبر توضيح إسهامهم البلاغى الخاص فى تعاملهم مع كتاب (الخطابة) لأرسطو.



تقرير:

حول بحوث مهرجان القاهرة للإبداع الشعري

غادة نبيل*

قصيدة النثر والتجريب، المداخل المختلفة لقراءة الشعر، ترجمته، إشكالات التفاعل في الشعر العربي ومصادر إنتاج الشعرية العربية المعاصرة، النص الشعري في علاقته بالنصوص المصادر وغيرها الكثير من الأبحاث العلمية وشهادات الشعراء التي أقيمت في مهرجان القاهرة للإبداع الشعري الذي تواصلت أيامه من ٢٣ - ٢٧ من شهر نوفمبر الفائت، في مناسبة اختيار القاهرة عاصمة ثقافية للمنطقة العربية.

وفي لجنة النقد لم يضع الشعر. كانت الأماشي الشعرية ذات كثافة خاصة. وشهدت قاعات الشعر اكتظاظاً غير متوقع. ولأن المقام لا يتسع هنا سوى للمرور على بعض الأطروحات والأبحاث التي قدمت نكتفي بنماذج من الموضوعات المختلفة التي تجادل حولها المثقفون في الجلسات حتى نستطيع أن نقدم «الحس» بفاعليات هذه المهرجان.

* صحفية مصرية .

من بين مقدمي الأبحاث كان د. أحمد عثمان، د. محمد حماسة عبد اللطيف، د. خلدون الشمعة، د. محمد مفتاح، د. محمد لطفي اليوسفي، د. شاكر عبد الحميد، د. صلاح فضل، د. عبد المنعم تليمة، د. عبد الرحمن بسيسو، د. حمادى صمود، د. شربل داغر، د. عبدالله الغدامي، د. ماهر شفيق فريد، د. جمال التلاوي، د. محسن جاسم الموسوي، د. نعيم عطية، د. محمود علي مكي، د. كمال أبو ديب، د. عبدالغفار مكاوي، د. فريال غزول، د. سامية محرز، د. محمد عبد المطلب، د. علوى الهاشمي، د. معجب سعيد الزهراني، د. عبدالسلام المسدي، د. محمود الربيعي، د. وليد منير، د. عبدالفتاح أبو مدين، د. محمد زكي العشماوي، د. أحمد كمال زكي، د. بول شاؤول، إلى جانب شهادات رفعت سلام ومريد البرغوثي وحلمى سالم ودراسات منصف المزغنى ومحمد الغزى ومحيى الدين اللاذقاني وبشير السباعي والأستاذ محمود أمين العالم وفخرى صالح.

وصف الشاعر فاروق شوشة الشعر - في تقديمه لحفل الافتتاح - بأنه حلم الرؤية القادمة لأمتنا العربية وأكد د. عبدالسلام المسدي في كلمة الضيوف العرب أن الشعراء ما جاءوا المهرجان ليتباهوا على النقاد، ولأجاء النقاد خصماء على أهل الشعر؛ وأوضح د. المسدي أنه لا وصاية لأحد على أحد إلا العقل، فلا ثبات للأمة ولا حرية للوطن ما لم يوكل للمرء حريته. ثم ألقى كلمة لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة د. عبدالقادر القط مشيراً فيها إلى بعض ملامح إحساسه بما أسماه لاحقاً «الأزمة» المتمثلة في صدور الشعر عن متلقيه وداعياً إلى الخروج من دائرة الصراع المحتدم بين النقد واتجاهات الشعراء. وأعقب هذا كله أمين عام المجلس د. جابر عصفور حيث وصف الشعر بأنه قرين الحرية ونقيض الضرورة وابن اللحظات الحدية التي تجمع ما بين الأزمنة في زمن التحول، فعلامة الاحتفاء بالشعر هي الاحتفاء بالحياة ذاتها - بحسب كلماته - ومع هذا فحضارتنا لم تبدأ التعثر إلا عندما فقدت غواية التجريب، وعليه فإن ثقافتنا يجب أن تنفض عنها ثوب التعصب لتستبدل به التسامح حتى تتأسس على أساس من تعدد الأصوات بدلاً من الصوت الواحد، وتعدد المراكز بدلاً للمركز الواحد للنهوض من سلاسل الاتباع والتخلف.

وأخيراً رحب الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة بالضيوف مصريين وعرباً، داعياً بدوره إلى التحريض ثم التحريض على التجريب الشعرى باعتبار أن أميز ما للإنسان بيانه وأميز البيان الشعر.

بدأت الجلسة الأولى التي كان د. عبدالقادر القط مقررها بإيجازه لتصوره عن الظرفية التي يواجهها الشعر العربى المعاصر وأوضح د. القط أنه وإن كان لا يحب استخدام كلمة الأزمة، إلا أنه يرى أن الشعر يمر بالفعل بهذه الحالة، ويرجع أنه - في حالة الشعر العربى - ربما كان السبب التحولات السريعة التي حدثت في هذا الشعر والمناهج الجديدة الخاصة برؤية اللغة ومناهج النقد الحديث التي تلح على النص وهى كلها تحتم تجريباً لم يعهده بعد المتلقى العربى الذى تعودت أذنه طيلة عهود على إيقاع معين، ومن ثم يحتاج لوقت غير قليل حتى ينسلخ المتحول عن الإلف.

عبر د. القط عن استيائه من تجاهل بعض الشعراء لحقيقة إلى من يتوجهون، وعلى العكس من القرون الأربع التي تداولت المجتمع الأوروبى ثقافياً، كان على الطليعة المثقفة فى العالم العربى أن تعمل التجريب فى مجتمع، وتصنعه فى بوتقة من الانصهار الثقافى، خاصة أن عموم المتلقين فى العالم العربى - إذا ما تابعنا الأمسيات الشعرية (والكلام للدكتور القط) - لازالت تستملح إيقاع الشعر العربى القديم، وليس فى هذا صدور عما يجب أن يكون. والمشكلة فى رأى د. القط أن أصحاب الاتجاه الجديد كثيراً ما لا يعترفون بما يخالف ما ينادون به.

ألقى د. أحمد عثمان بعد ذلك ورقته المعنونة «المدخل الأسطورى للشعر» أوضح فيه أن الأسطورة والشعر صنوان، فلنحظ من التجربة الإغريقية تداخل الاثنين فى الملحمة والشعر الغنائى والدراما، حتى نضجت الفلسفة فى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، وكان من أهدافها القضاء على الأسطورة فوجدت أنها لم تستطع الاستغناء عنها، بل وظفتها فى المدينة الفاضلة حيث أقصى أفلاطون الشعر والأسطورة، ثم عاد واستقبلهما. أما أرسطو فى كتابه (فن الشعر) فكان يرى أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ؛ إذ يقصد أنه أكثر وصولاً للحقيقة من التاريخ لأن الشعر حقيقة كلية وليست جزئية. وهو يستخدم كلمة Mythos بوصفها البداية والروح التى لا يتم دونها شئ، كما تعنى الكلمة لديه أيضاً الإبداع الفنى. ويتساءل د. عثمان: أين الأسطورة العربية القديمة فى الشعر الجاهلى؟.. إن العرب معروفون فى النصوص الإغريقية منذ القرن السادس قبل الميلاد، وورد ذكرهم عند هيرودوت فى حديثه عن حملة قمبيز على مصر. وماذا عن تراثنا الأسطورى؟ من المعروف أن الأساطير لا تنتهى تماماً وأنها تتقمص صوراً جديدة؛ إن جميع أسماء الأزهار والأفلاك والأشجار كما نعرفها أسطورية الأصل. والحق أن السياب والبياتى وأدونيس وصلاح عبدالصبور كانوا من أكثر شعرائنا التصاقاً بالأسطورة، وأذكر - يقول د. عثمان - شاعراً إغريقياً كانت له أربع مجموعات من الأشعار (يدعى بنداروس) توافقت مع أربع دورات رياضية، حيث كان ينشد شعره، وكلها تؤكد ما للأسطورة من فضل، وكيف حمته من

الوقوع في التكرار. وهناك الكثير من النماذج الشعرية الأسطورية التي ساقها الدكتور عتمان ولا يتسع لها المقام.

ثم قدم د. محمد حماسة عبداللطيف بحثه بعنوان «المدخل النحوي في الشعر»، فبدأه بأن الشعر فن العربية الأول الذي يمتد لأكثر من سبعة عشر قرناً يحتاج لاهتمامنا بالجانب النحوي في البنية اللغوية. النحو بنية ثابتة حقاً، لكنه لا يعمل في فراغ، فالقصيدة حركة متغيرة على بنية ثابتة، وكل قصيدة تأخذ قواعدها الخاصة التي لا تشابه مع غيرها. نحن نريد البحث عن كل شيء ودلالته في القصائد. هناك مبدأ قديم قاله سيبويه «وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهها»، وكان ذلك في نهاية باب بعنوان «ما يحتمل الشعر» وهو يشير إلى احتمال الشعر لألوان من التعبيرات قد لا تتواجد في النثر. إن كل نظرية إنما تتبع من ألوان التطبيق الذي يتم قبلها أي يسبقها، وعيب النظريات المستوردة أنه قد تم تطبيقها في أرضها، ولعلنا نجتهد كي نكون نظريتنا العربية استناداً لما هو موجود فعلاً.

بعد هذا فتح باب المناقشة. سأل الروائي السوداني الطيب صالح «هل يمكن صنع أسطورة جديدة؟»

أجاب د. عتمان: إذا استطاع شخص ما صنع أسطورة جديدة سنصفق له.. البعض يغير الأساطير القديمة جذرياً ويتضح هذا في المسرح في تناول أسطورة أوديب. ينفون عنه الكثير إلى حد نفى ما جعله أوديب. الحق أن عصرنا ملئ بالأساطير. الإنترنت أليس أسطورة؟..

د. عبدالسلام المسدي: هناك بعض الاستفسارات حول تقديم الدكتور القط الذي تحول موقفه حيال الشعر المعاصر، خاصة وهو ينظر للأزمة؛ حيث واتانا بخلاصة مهمة مفادها أنه يبحث عن مسوغات لهذا التطور، وسؤالي هو: هل هذا التطور من قناعاته أم لمواقف حتمتها رئاسته للجنة؟ وبمعنى آخر هل يتعلق الأمر بموقفه ككائن أنطولوجي أم ككائن مؤسساتي؟ أنا أستفسر عن نقطة محددة.. عندما عزا البعض تعقد أزمة الشعر العربي الراهنة إلى التأثير الحدائي الشعري بالمقولات النقدية التي تعزل النص عن عالمه الخارجي، فإذا به يستنتج أنهم قد أوغلوا في الإلغاز نتيجة قناعتهم بقطيعة

النص عن عالمهم الخارجي هذا. ثم أسأل د. حماسة وأنا أربط المشكل النفسي الذي يتركب على المشكل العاطفي في حواراتنا، أظن أن ثمة عقدة نفسية أكثر مما هي فكرية فيما بيننا. أنت تحدد وظيفة الناقد بأنها تيسير فهم الشعر على القارئ العادي وهي إحدى وظائف الناقد، وهي وظيفة تعليمية، بل هناك من أصبح يتعفف عنها.

وعقب د. عبدالله الغدامي على بحث د. حماسة، موضحاً خلافه مع الباحث بقوله: خصومتنا معك منذ سنة في ذلك البلد العربي الجميل هي خصومة محبة، وأشهد أنني منذ اكتشفت كتاباتك ظننتك من صف السباقين إلى الحداثة رغمًا عنك، والمشكلة أنك تنظر هادماً بنفسك ما تبنيه. مدخلك إلى قضية الهياكل المجردة للنحو كمدخل أساس من مداخل فهم النص مخصصة، بلا مجاملة، لكنك تكون خطاباً «ميتاً خطابي» حولها تستأصل به فكرتك من سياقها العلمي الحدائي. إن ربط القضية بالخطاب الإيديولوجي (عروبتنا مثلاً) مأساتها أنها تغفل عن أن العلم والتحديث لم تعد له جنسية محصورة فلا تعزلنا وتعزل نفسك عن حركة المجريات العالمية.

وقد عقب الباحثون على التعليقات وردّ د. عبدالقادر القط - على د. المسدي وأوضح أن المسدي دأب على التصنيف بصورة مسبقة مبنية على معرفة قد تكون ناقصة. وأنه - أي د. القط - قد يكون عند الحدائين موسوم بالتقليدية، لكن ذلك غير صحيح على نحو ما تؤكد دراساته النقدية أو الشعر، ففي كتابه (في الشعر الإسلامي والأموي) هاجم ما يسمى بـ «الفرشة» الاجتماعية. وأضاف د. القط: والحق أننا لسنا بدعاً في المحافظة على لغتنا. يصدق هذا على الإنجليز والفرنسيين. إذا أضفنا ناقد عربي prefix أو suffix لمساندة لفظ أوروبي أو دعمه بمفردة عربية ربما قبلنا هذا إذا لم يكن ثمة بديل، ولكن ما أغاظ د. القط - حسب تعبيره - أننا دائماً في موقف المتلقى. ألا يمكن أن تكون لدينا نظرية يتحدثون عنها في الخارج وهل هذا طموح غير مشروع؟ لقد رأست مجلة «المجلة» ثم مجلة «الشعر» التي أصلت للشعر الحر وأوذيت كثيراً بسببها، ثم مجلة «المسرح» و«إبداع» التي رأست تحريرها فترة تسع سنوات، وقدمت فيها

جيل السبعينيات. ولذا أستطيع التكلم عن المشهد الشعري.. أسألكم وأرجو أن تكونوا صرحاء مع أنفسكم لأنه دون هذه الصراحة لن يتحرر الشعر العربي ولن يتميز الموهوب عن الدعي فهل يرضيكم حقاً ما نقرأونه؟ أنا لا أنكر قصيدة النثر لكن هل يمكن لمصطلح أن يكون عذراً لهذا الهذر الذي يسمى نفسه قصيدة نثر؟ نريد القصيدة القائمة على الاختيار لا العجز. وألفت نظركم إلى أن الشعراء الذين يهاجمون الآن هم من أفسحت لهم باب «تجارب» في «إبداع».

وحول مداخل قراءة النص الشعري ألقى كل من د. عبد المنعم تليمة ود. صلاح فضل ورقتين هامتين؛ إذ أكد الأول أنه اعتبر مشكل التأريخ للشعر العربي هو مدخل المداخل لقراءة نصوصه لأننا، بحسب تقديره لم ندون تاريخنا العام أو الإبداعى بعد. قال د. تليمة في عرض بحثه: «مرة نحن عرب مسلمون وسبق أن كنا فراعنة، وبين هاتين الأطروحتين قالوا لنا عن الأفريقية، ولا يزال المشكل قائماً حتى يتسع ما هو سياسى ليستوعب ما هو تاريخى؛ إذ لن نقوم للعرب قائمة إلا إذا استوعب الحد السياسى الحد القومى تماماً واستغرقه. وأطروحى أن يبدأ القارئ الناقد أو الناقد للقارئ؛ إذ إن الناقد قارئ لقارئ - أقول أن يبدأ قراءاته بعرض المعلوم (وهو القصيدة الحديثة) على المجهول الذى هو تاريخنا الشعري. نحن كبشر اليوم فى لحظة هى انتقالة من فلسفة الفن إلى علم الفن.

ونحن نؤرخ للفن الراهن بأربعة أعمال (مقدمة إلى السيرنطيقا) لفانيوس عام ١٩٤٨ ثم حركة ناعوم تشومسكى فى الخمسينيات، ثم (بنية الثورات العلمية) لتوماس كوهن عام ١٩٦٢ ثم أخيراً (جراماتولوجيا) لجاك دريدا. هذه الأعمدة علمتنا بدورها أن أعمدة الفكر العظيم أربعة: ماركس وفريزر وداروين وفرويد. وزالت التخوم بين العلم والفن وداخل الفنون وبين الأنواع ذاتها، وتأسس على هذا فى الأدب مفهوم النص الذى أصبح كل صيغة ولو لم تكن لغوية، وقال من قال ألا شئ خارج النص.. فى هذا الإطار تراجعت ثنائية الشكل والمضمون وبرز أمر آخر.. التشكيل.. ثم تفتح النص على قراءات لا نهاية لها بحسب كل قارئ وكل مدخل، وأسس على مفهوم النص باعتبار الأول وليد

لطائفة لا متناهية من النصوص.. وليد للعالم. وذهب إليه. فماذا عن الشعر العربى؟... التأريخ الراهن لشعرنا العربى يتبدى بسذاجة وفقر شديدين على النحو التالى: يبدأ الشعر العربى قبل مائة وخمسين أو مائتى عام من الإسلام وتلمع فى هذه الفترة المعلقة وفى القرن الأول الفحول الثلاثة الفرزدق وجريز والأخطل وفى القرن الثانى أبو نواس وبشار وغيره... ثم فى القرن الثالث أبو تمام والبحترى وابن الرومى.... وفى الخامس يقفل القرن على أبى العلاء وحده... وهذا أمر بدع من البدع، خاصة إذا نظرنا إلى الشعر العربى ووجدناه مرهوناً بالأسر. إن هذا تأسيس قائم على الانفراط وعدم الارتباط بالمراحل الكبرى فى حياة الأمة، وأنا أرى أن التأريخ الإبداعى للعرب يبدأ فى أقدم أثر وأقدم نص ويتجاوز اختلاف اللغات القديمة فى المنطقة. إن النصوص القديمة عاشت فى وجدانات الشعوب من خلال تفجر العاميات فى الآداب المحلية على نحو أسطورى وملحمى بعدما ضاقت النفس حتى والتفت حول السلطان والخليفة. السؤال هو كيف أستطيع أن أقرأ قصيدة لشاعر يعاصرني الآن بينما لا أستطيع أن أعرضها على هذا التأريخ الشعري؟.. إذا ما ظل الأمس مبدداً ومشتتاً ستبقى قراءتى على هذا النحو تماماً.

ثم عرض د. صلاح فضل بحثه حيث بين أن هناك نوعين من المداخل للقراءة الشعرية؟ أولهما المداخل الإيديولوجية التى ترتبط بكل ما يدخره القارئ من وعى وخبرات تاريخية وجمالية ويوظفها بشكل شعورى أو غير شعورى فى القراءة، ولا يسع أى قارئ للشعر تجاهلها لكنه قد يتلمس لمساربها القنوات الموضوعية التى تجعلها أكثر قابلية للتواصل وأقل إنهاءً لأسطورة الشخص القارئ ذاته.

أما النوع الثانى الذى أتوقف عنده فهو ما يمكن تسميته المداخل التقنية وتتمثل فى نظريات الشعرية التى لم تعد منبهمه مع المنظومة الأولى، وهذه المداخل التقنية فى النصف الأول من القرن العشرين صارت ذات امتدادات عميقة وتملك جهازها الاصطلاحي ومجموعة إجراءاتها المعرفية؛ فأصبحت هناك الألسنية والتداولية والنظرية الشعرية التوليدية. وسأطرح موجزاً لتجربتي الشخصية لتكوين تشكيل أستطيع أن أزعم أنه مركب من النظريات الشعرية المتداولة

المذاهب الإيديولوجية تسرف في توظيف وتغليب هذه الأحكام مقارنة بالمذاهب التقنية التي تغلب أحكام الواقع، مما يتولد عنه نوع من التوتر والمفارقة في مسائل الشعر، وأظننا مطالبون بإيجاد حلول لهذه الإشكاليات.

وقدم د. خلدون الشمعة بحثاً بعنوان «تقنية القناع: دلالات الحضور والغياب»، أبرز فيه أن النموذج المبكر نسبياً لاستخدام هذه التقنية يعود إلى مرحلة تحول في الحساسية الفنية كان الشاعر عمر أبو ريشة قد دشنها في قصيدة «كأس» المنشورة عام ١٩٤٠، وبدأ الالتفات إلى قضية القناع مع ظهور الحركة التموزية في الشعر العربي الحديث لدى خليل حاوي وأدونيس والسياب ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا. وقد حاولت الحركة إعادة اكتشاف الذات من خلال البحث عن مصادر حضارية بديلة. وكانت ترجمة جبرا لفصل من كتاب «الغصن الذهبي» للأنثروبولوجي السير جيمس فريزر بمثابة تأكيد اهتمام التموزيين بدور الأسطورة في الأدب، وعليه من أبرز دلالات الحضور والغياب أن العودة لما قبل التراث الإسلامي كانت انعطافة حضارية نهضوية، كما أن القصائد المرتبطة بهذه التقنية اعتمدت على فكرة إليوت الخاصة بالمعادل الموضوعي، فكان أن حاول الشاعر العربي إيجاد تمييز بين أنا الشاعر والأنا الفنية واستتبع الحديث من خلف قناع شخصية فنية نشأة المونولوج الدرامي، غير أن النتيجة لم تكن دائماً قصيدة قناع مكتملة ذات خصائص يتفق عليها النقاد، وهو ليس وقع فيه النقد العربي عندما أخفق في التمييز بين «الإلماعة» Allusion والقناع Persona، ولأن الأولى ليست مشروع قناع بالضرورة وإنما تقنية إشارية أسرف إليوت في استخدامها فقد استهدفت إغناء النص بشبكة من علاقات التناص ومنحه أبعاداً تسبغ على الرموز والشخصيات التراثية دلالات جديدة، بينما النقد العربي يهمل علاقة القناع بالدراما معرضاً عن سير المعنى الاصطلاحي النقدي لكلمة Persona التي ترتبط بالمرسح، خاصة الكلاسيكي، حيث تشير بالتحديد إلى الشخصية الدرامية. كذلك، ترتبط القصيدة بفكرة البطل التراجمي أي تتمثل وعياً مأساوياً بالتراث. وإذا ما كانت تجربة التراث تتمثل هزيمة الأنا دائماً كما يرى يوخ فإن هذه

جميعاً، لكن المزاج في هذا المركب الجديد يطرح قضية جوهرية ألا وهي مدى فاعليته في قراءة النصوص الشعرية العربية، خاصة وعرضت لهذا في مقدمة كتاب (أساليب الشعرية المعاصرة) اعتمدت على قياس منظومة عوامل أو درجات الشعرية المؤلفة من أربعة مستويات: أولها درجة الإيقاع، وهذا لا يتمثل في طرفي ثنائية حادة ما بين التحقق الكامل أو التلاشي الكامل وإنما على مسافة يمكن قياسها بتحديد العناصر الإيقاعية المختلفة، ويعتبر هذا المكون الأول للشعرية بالغ الأهمية في شعرنا العربي الذي به نميزه تاريخياً عن النثر، ولا ننكر ثورة الموشحات ثم ثورة اكتمال قصيدة التفعيلة. وغيبة هذا النمط في قصيدة النثر تطرح أصعب الأسئلة على قصيدتنا المعاصرة. والمستوى الثاني يتمثل فيما أطلقت عليه درجة النحوية والمتصلة بعملية التركيب الشعري، أما المستوى الثالث فنقصد به درجة الكثافة الشاملة للعنصر التخيلي فيما يتصل بالترميز واستخدام الأسطورة وتداخل النصوص، كما يتجلى في عمليات التناص ومستوى اختيار بناء المعجم الشعري وكل ما يدخل في جعل النص الشعري أكثر احتداماً، وتتسع لتتضمن أعماق عناصر الشعرية التي مازال النقد الحديث يحلل شبكة علاقاتها المتعددة. أما الدرجة الرابعة فنقصد بها درجة التشتت.

والمشكلة الأساسية للشعرية الحديثة أنها لا تعتمد على تبين الدلالة أو تراتب المفاهيم أو اتساع النسق المؤلف في عملية التواصل الشعري، بقدر ما تلجأ للتفاضلات بين الأجزاء المختلفة بما يتحدى المتلقي ويدعوه لاقتراح البنية الدلالية. والإمعان في هذا أي ضرب عملية تماسك المفاهيم التخيلية والتركيبية، يمثل ملمحاً حداثياً شعرياً باعد بين متلقى الشعر وصانعي هذه النصوص. لا يمكن الإخلال بالتوازن الضروري بين هذين المدخلين لدى كشف القراءات الشعرية؛ لأنهما يسمحان بفهم عمليتي التراتب والأولوية. والحقيقة أن الشاعر لا يتعلم من الناقد... والوعي النظري والمعرفي للشعراء يجعلهم من صانعي المذاهب وليس العكس. أنا أعتقد أن الشعرية العربية المعاصرة في تجريبيتها الراهنة قد غلبت عليها جماليات الاختلاف مقابل جماليات التماهي التي كانت تطبع شعرنا القديم، أما موقف أحكام القيمة فتلاحظ أن

الهزيمة كانت تمارس في قصيدة القناع على أنها تراجيديا خاصة تتمرأى فيها الهزائم العربية باستمرار. ومن الدلالات كذلك نشوء تنوعات عربية على الجنس الأدبي المرتبط بقصيدة القناع وهو السخرية من البطولة Mock - heroic genre. لكن يلاحظ غياب هذه التقنية من الشعر العربي الحديث بدءاً من الثمانينيات. ويتساءل الباحث عن علاقة ذلك بإفلاس مفهوم البطولة بشقيه المثالي أو الذى يشير إلى بطولة العمل الفنى ذاته.

وقدم د. جابر عصفور مداخلته على هيئة تساؤل كالتالى: هل من الضرورى أن نرد نشأة القناع فى الشعر العربى المعاصر إلى ما سمي تقليدياً فى الستينيات بالحركة التموزية، أم الأكثر ضرورة أن نرد نشأة الظاهرة لرؤية للعالم تقوم على مركزية الزعيم الواحد المخلص؟ لأن قصيدة القناع ليست قصيدة حدثت عند من نطلق عليهم «الشعراء التموزيين» وإنما عند الشعراء القوميين، سواء أكانوا من البعثيين أم الناصريين، ورد الظاهرة إلى التموزيين يمكن أن يتناقض والجواب على السؤال: ولماذا تخلخل القناع واختفى؟.. فالدكتور خلدون أوضح بنفسه أن القناع تخلخل عندما اختفت فكرة البطل سواء أكان عبدالناصر أو صلاح الدين الأيوبي أو صدام حسين. أنا أيضاً أدعو إلى أن نلجأ للتمييز البلاغى. الاستعارة الموجزة يمكن أن تصبح استعارة ممتدة ولو صحت هذه الفكرة تتغير أمور كثيرة. لماذا نتصور القناع بوصفه حيزاً محدوداً فى قصيدة واحدة؟... لماذا لا نتصوره فى ديوان يتكون من مجموعة قصائد ترتبط بشخصية واحدة أو يرتبط بشخصية تتكرر عبر دواوين مختلفة، كما فعل سعدى يوسف مع (الأخضر بن يوسف)، حتى ولو لم يتكرر اسم القناع ذاته.

كذلك جاء مداخلة د. كمال أبوديب على هيئة أسئلة للباحثين.

ألا يمكن للدكتور نليمة أن يسعى «لتأسيس» العمق التاريخى للأدب العربى خارج الإطار الايديولوجى من منظور التحليل الدقيق للبنية الإيقاعية الذى حاولته واكتشفت أنه يستغرق قروناً طويلة، وأنه لا يمكن أن يكون قد تطور عبر الفترة التى حددها الجاحظ بإشارته إلى حوالى ١٥٠ - ٢٠٠

عام؟ وألا يمكن للدكتور فضل النظر بتمعن إلى العلاقة المعقدة بين الشعر والنقد فى منعطفات حاسمة وإلى تأثير التأملات النقدية على الأعمال الإبداعية؟.. ثم أخيراً ألا يمكن للدكتور خلدون أن يجد متسعاً من التلاؤم مع ما حدث فى الشعر العربى والدراسات النقدية العربية بتقبل مفهوم جميل لدى إدوارد سعيد اسمه «هجرة النظريات»؟.. ولماذا نظل نصر أن نعيد ما يحدث من عمليات تطويرية وتحولية وإبدالية - بمفهوم فوكو للجملة ومحمد بنيس؟. لماذا نصر على أن نعيد الأمور دائماً إلى أصول نشأت منها؟. هذا نمط فى التفكير يبدو لي أصولياً.. وأقصد الكلمة هنا بعمومية.

وأجاب د. خلدون الشمعة: إشارتى للتموزيين فى سياق الحديث عن الإلماعة التى جعلت جبرا إبراهيم جبرا ينقد ديوان (أغانى مهيار) التى رآها أقنعة تناقض بعضها. ما اقترحته هو تنظيم هذا الحقل. إذا ما اعتبرنا قصيدة «عين الشمس» للبياتى قناعاً و (مهيار الدمشقى) قناعاً، بهذا يفتح الباب أمام الفوضى. جبرا استخدم الكلمة لينفيها وقد أحبت التمييز بين المعنى الاصطلاحي الناجز والمعنى القائم وهو معنى لغوى.

أما د. نليمة فقد علق بقوله: لنكشف عن جدليات القصيدة العربية. لنفتح الباب أمام اجتهادات أخرى تؤسس على جوانب تاريخية وغير تاريخية حتى يسطع تاريخنا الإبداعى. هناك من ينظر إلى الراوى فقط فى القرآن والعهد القديم والجديد فيكشف عن فتوح حقيقية فى جماليات النص القديم الملحمى والأسطورى والدينى. أدعو لاجتهادات جديدة..

واختزل د. صلاح فضل إجابته إذ قال: لا يمكن فصم الصلة الوشيجة بين القديم والجديد لكن منابع إبداع الشعراء تختلف عن الطرق العلمية المضبوطة فى الدراسة التحليلية، ولا ينبغى الخلط بحيث تحمل الحداثة بشقيها إبداعاً ونقداً مسؤولية ما يلقي عليها من بعض النقاد والمتلقين، مما تصوره بعداً عن الذائقة الشعرية ونهر الإبداع العربى. الفصل خطوة ضرورية لتحليل الظواهر.

وفي محور بعنوان «آفاق الشعر العربي المعاصر» قدم د. صمود بحثاً بعنوان «في مقروئية الشعر الحديث» تناول فيه أدبيات القراءة اليوم؛ فيوضح أن القارئ إذ يقرأ النص ينخرط في عملية تواصل بينه وبين صاحب النص بواسطة الرسالة اللغوية الواقعة بينهما، وهذه العملية تقوم في جوهرها على تكامل تحولين يقعان على مضمون الرسالة؛ أولهما خروج هذا المضمون إلى بناء صوري بعملية تركيب الرموز أو «تشفيرها» ثم «ترجمة» ذلك البناء الصوري إلى المضمون المحيل عليه بعملية فك الارتباط وتحليل التركيب. والسمة الغالبة على علاقة القارئ بالنص هي وجود فجوة بين الضرفين الأساسيين في عملية التواصل. ومآتى الفجوة قد يكون زمانياً تاريخياً إذا اختلف زمن القراءة عن زمن الكتابة، وقد يكون مذهبياً إذا كان صاحب النص يصدر عن عقيدة مخالفة لقصيدة القارئ مثلاً. غير أن «تجسير» الفجوة بالقراءة لا يعنى السعى وراء أحادية المعنى الذى قد يقوم - ضمن هندسة النص - على ثنائية ضدية هي ثنائية الإظهار/الإضممار التى يترتب على تلازمها ضرورة النظر فى الأثر الذى تخلفه تعدد إمكانات الفهم فى القارئ وبالتالي فى عملية القراءة. لكن المعنى مفرد وإخراجه من دائرة التعدد هو أمر تقتضيه محاولة الخروج من الحيرة والسعى لتحقيق الفهم عبر الانتصاف، لتفسير ما، إذن، القارئ هو المتحمل لمسؤولية المعنى. وثمة فهم قبلى لا يمكن إنكاره يتوافر لدى القارئ مرهون بمنظومة خبرائه وأفكاره، يحدد ويسير القراءة والاستقبال، ويتضح - بلا جدال - أن أفضل القراء ما يختار نقطة ارتكاز تضم أكبر عدد من العناصر وتكون الرواسب فى أقل درجة ممكنة. للقارئ - إذن - سلطة بانية Instance Structurante لمعنى فى النص وبه، عن المكنون الموجود فيه أو فيها، همها الانسراب من العلامة إلى الحياة.. إنها سلطة التعقل والنظام بينما سلطة المبدع هي سلطة هدم وهذيان In-stance délicate كبحث وراء المتستر.

ويقترح الباحث ما يشبه خطة عمل لتجسير الفجوة بين النص والقارئ، محاولاً تخطي إشكال دعاوى الغموض والاستدعاء التلقائى لمفردة الوضوح فى المقابل، مدافعاً عن حقوق ومشروع الكتابة الجديدة فيما يتعلق بعدم الانطباع

لقرائض وتصورات لا توضح سوى حقيقة واحدة فى رأى الباحث؛ ألا وهي أننا نطلب من النص «الاطمئنان».. ومن هذا يجدد الدعوة إلى بلاغة جديدة، مانحاً إيانا تعريفه للمقروئية كقابلية فى النص للقراءات والانفتاحات اللامتناهية.

وعرض د. محسن جاسم الموسوى لإشكال نظرية التفاعل فى الشعر العربى فقال: لقد حاولنا مد العلاقة بين نظرية السرقات فى الأدب العربى ونظرية وسواس التأثير كما يسميها هارولد بلوم، كما حاولنا التماس سلسلة من العلاقات بين الاتجاهين ومختلف ما جاء فى منطوق النظرية. وأود الإشارة إلى أن النظرية تعنى شيئاً محدداً وفاصلاً عما ألفناه منذ ما قبل السبعينيات. وتنطلق قراءتى من الحاجة للتوسع فى الشعر والنقد مستأنفاً تساؤلات الحداثيين فى العلاقة بالسلف، وأخذاً من النقد الجديد والبنوية المستكملة للشكلانية الروسية، ساعياً إلى تألف مصطلحاته مع المعجم العربى البلاغى. ويبدو الشروع فى سياقات التفاعل والمثاقفة بالغ الأهمية إذ ثمة ما يستدعى تحديثاً لآليات النقد وتنشيطاً لقراءة القصيدة الحديثة. هناك ما يدعو إلى الاهتمام بقراءة بلوم فيما يسميه بوسواس التأثير فى عناية خاصة بالولادات الشعرية، وعلاقة ذلك بنظرية السرقات العربية فى انهماكها بالنص الحاضر والانحراف عنه فى معجم معروف يشارك فيه عديدون كالجرجانى وابن رشيق لاحقاً والحاتمى. وحتى البعد النفسى الغائب فى هذه النظرية يبدو حاضراً فى هذا الاستبعاد؛ إذ إن الانهماك التفصيلى فى تقنية البلاغة يكشف عن حضور آخر فى ذهن مبتدعيها الذين لا يرون لزوم التأويل أو الاتيان على دواعى الاحتذاء والاستلاب والغصب والتوقف عند الدلالة المتفاوتة للتسميات. وعندما يطرح هذا فى إطار الاشتباك مع الخلف والموروث يمكن أن نطالع مشروع الحداثة الخمسينى على أنه حلقة ليست الأولى، خلاستها تؤكد انتماء مسكوتاً عنه قد يعود إلى «الديوان» عندما كان دعائه يرتدون على الإحياء مرة والانشقاق من داخله مرة أخرى. والحق أن المعلن فى المنشور النقدى لا يقدم الصورة كاملة، وإعلانات أدونيس لا ينبغي أن تفسر على غير معناها؛ إذ إن سكوته عن جماعة الديوان مثلاً لا يتستر على تأثيره بهم.

إلا أن قصيدته التفعيلية الأولى حافظت مع ذلك على عمود الشعر الذكوري في لفته وذهنيته ونسقه القولي.

وألقي د. شربل داغر بحثاً عن التناص عنوانه «التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري» أوضح فيها أن مسعى الدراسة يقوم على تبرير التناص من حيث هو مسعى جديد في الدراسات الأدبية بديلاً ومكملاً للأدب المقارن في صياغتيه الأمريكية والفرنسية. وهناك محطة ثانية هي تعريفات التناص سواء العربية أو الأوروبية أو العربية الحديثة، وأما المحطة الثالثة فهي السبيل الإجرائي للتناص حيث يعين مصادره وميادينه والوقائع التناصية، ثم ينتقل إلى دراسة أشكال التناص ويتعرض لمقاصده أو الهدف من التناص ويقترح توسعة المفهوم ليطاول شؤون الواقع في التفاعل الثقافي مستعيناً بأفكار درسلر وباختين وكريستيفا وغيرهم، وصولاً إلى محمد مفتاح ومحمد بنيس، وخالصاً إلى أن هذه المساعي النقدية لازالت عالقة بأهداب النقد البلاغي القديم أو لاتقدم تفسيراً لإمكان وجود التناص ضمن عناصر النص الشعري ومقارنته.

ومن ميادين التناص: الجنس الأدبي، بناء القصيدة ثم تناول الحساسية الفردية في الشعر العربي الحديث. وتطرق إلى ما صارت إليه هذه الموضوعات في حاصل الشعر العربي الحديث، وخلص إلى أن حدائنا الشعرية رغم أخذها المستمر من الطرق الأسلوبية الحديثة، فإنها تظل موسومة بتلاوين محلية لا تقرّبها من النماذج التي تدعى تقاربها منه. وينتهي ورقته قائلاً: ويمكن القول أن الشعر العربي دخل ثنائية لم تكن معروفة من قبل هي المصادر التناصية في الثقافة الأوروبية وتقع في باب التشوف والتماهي أحياناً، وأخلص إلى أنه واقع في غير مجال ويستدعي طرقاً في المعالجة لا تقصره على الوقائع النصية والشعر فقط ويشدد الباحث على ضرورة توسعة هذا المصطلح لأننا نحيا في عالم شديد التناص.

وهنا سأل د. لطفى اليوسفى: فيما يخص ورقة د. صمود هل يطالبنا بدور اجتماعي للشعر؟ وإذا كان كذلك كيف نستخلص الوظيفة الجديدة؟ وإن كان هذا هو مقصده ألا يمكن القول إن الشعر ماعاد للتحضير أو التلقى بل أصبح

وأقول إن ثمة من يطالبنا بإعادة تفكيك الجارى من الحدائث الشعرية بعدما كادت أن تؤول إلى معيار وسنة. نحن نلاحظ هلع بعض الأباء محبّذين الاسترخاء بين استجداء الرحمة والمغفيرة، ولهذا تأتي الاستجابة من الأبناء مذبذبة أو اعترافاً بدور لم يكن يستحق المحاكاة فى أحسن الأحوال. نحن أمام ثقافات وأصوات وقصائد فى هذا الوطن جلها ينتشر أو يستبعد أو يختار نفى الذات، ولهذه أيضاً أبوتها ومسعاها ولا تتوجه إلى النتيجة كما لا تطالبها بإذاعة سرها. إن التفاعل المقصود، والذي هو تداخل ما بين المقروء والمسموع والمشاهد والمجرب الذى تحضر أطرافه فى تعدديات إنسانية، هو شاغلنا فى قراءة الفعل الشعري الآن.

وألقي د. عبدالله الغدامي بعد هذا ورقة بعنوان «تأنيث القصيدة - قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية» فى لغة تكاد تكون فرويدية دون حجب. وساخرة من لغة ومنطق القبيلة؛ إذ تعرض «لحكاية» - كما وصفها - قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة التى حطمت - فى لغة الباحث - أهم رموز الفحولة والذكورة (والمقصود عمود الشعر - ولنلاحظ هنا كلمة عمود ومفردات أخرى شتى استخدمها الباحث مثل «الاغتصاب والانتهاك الجري» والاستشهاد بمفردات من نوع جمل بازل أى الفحل المكتمل وغيرها على مدار البحث الذى استشهد بمحاولات الرواد الذكور - واللاحقين عليهم - إنكار فضل سبق فيما سماه «اختراق نظام عمود الشعر وعروضه المذكر» على قصيدة نازك ومحاولة زحزحتها عن هذا الفتح ليتم نسبه إلى بدر شاكر السياب، أو القول بأن القصيدة ليست قصيدة حرة وإنها نوع من الموشحات، أو حتى الإدعاء بأن قصيدتها ليست سوى تغيير عروضى وأن الأهم من هذا هو التغيير الفنّي. ويتتبع الباحث مشوار القصيدة المؤنثة - كما أسماها - التى ظهرت فى عام ٤٧ و ٤٨، ومراوحات التسمية ما بين الشعر الحر وحركة الشعر الجديد أو الحديث، ثم التحول إلى مسميات مثل قصيدة التفعيلة مؤكداً على أن هذا النسب المؤنث كان حاسماً وأولياً على يد نازك الملائكة، ولم يحدث لدى السياب إلا بعد تدرج بطئ عكس ما أراد الكثير من المنظرين العرب، وأنه - أى السياب - حتى عندما فعل هذا

وقد علق د. داغر على المداخلة قائلاً: لم أقل بأن يكون التناسل بديلاً عن الدراسة اللسانية بل هو جزء منها مكمل لها، وما انتقده في مساعي الآخرين انتقاليهم من الأدب المقارن وطرحهم مفهوم التناسل، لكن شغلهم فيه يتصل بالأدلة الثبوتية والمعالجات الإجرائية التي قام عليها الأدب المقارن والمقابل والنقد البلاغي العربي. أنا أتحدث هنا عن Intra Text أو التناسل الداخلي... أريد أن يصبح التناسل عنصراً داخلياً وليس خارجياً.. أنا من الدارسين الذين يرون أن للتناسل أساساً أناسياً أنثروبولوجياً في المجتمع، ودون الكلام عن مقاصد التناسل لا نستطيع صراحة أن نفهم كل الجلبة المحيطة بأدونيس. ثمة ثقافة استعمالية تختلف عن الثقافة الإنتاجية، ومن المهم أن ندرس الحداثة ضمن الثقافة.

وقد ألقى د. شاكر عبد الحميد بحثاً بعنوان «جسد الأسطورة وأسطورة الجسد - دراسة حول شعر السبعينيات في مصر» مبتدئاً كلامه بلهجة اعتذارية إذ قال «ما أطرحه مجرد احتمالات إذ لا قطعية، ولا قطعية». ثم أوضح أن أجيال ما قبل السبعينيات وجدت نفسها مع فكرة مشروع عام كبير قد يكون الوطن أو الأحلام... والمفهوم المحوري الذي حرك جيل السبعينيات كان النقل لا التوحيد، والانفصال لا الاتصال، والفرد لا الجماعة بعدما سقطت المشروعات الكبرى داخل هذا الجيل، وظهر الاهتمام بالذات إلى حد الانكفاء متوازياً مع التعبير عن العزلة، مما أدى إلى دخول حالات من التهويم مثلما تبدى في أعمال محمد سليمان وعبد المنعم رمضان ومحمد آدم ووليد منير ورفعت سلام وجمال القصاص ومحمد فريد أبو سعدة ومحمد عيد إبراهيم وأمجد ريان وغيرهم، وواكب هذا الاهتمام الخاص بأحلام النوم والكوابيس وتهويمات الذات المستوحشة إلى حد الجنون أو الهذيان لدى عبدالمقصود عبدالكريم، وظهرت كتابات تستلهم روح الأساطير لصنع أساطيرهم الخاصة (حسن طلب وعبد المنعم رمضان) كما ظهرت محاولات للتقريب بين اللفظي والبصري والإفادة من فنون التصوير والسينما إلى جانب الاهتمام المحموم بالجسد سواء أكان جسد المرأة أو الوطن أو أي جسد آخر، وأصبح إدراك العالم متشظياً مبغثاً. غير أن العكوف على الذات لم يكن شكلاً من الاضطراب

يضطلع بمهمة أكثر مكرراً. هناك محاولة لنقل اللغة من الإنشاد إلى التسمية. الشعر العربي المعاصر في أسوأ لحظاته يتأثر بالقديم لكنه أحياناً يقيم علاقة سرية معه بموجبها يسترده ويستكشف آدميته، وأخشى أن تلتقنا قدامة ما، ونقصي النصوص ويلتبس علينا الأمر.

وأجاب د. صمود: لا يمكن مطالبة الشعر بشئ لأن النقد ليست له سلطة موجهة، ويمكن أن تكون التحولات في علاقة الشعر بذاته وبالكون مدخلاً لدراسة علاقتنا بالمجتمع والرؤى المتحركة فيه. إن سعدى يوسف كى يكون الشاعر الذى هو تفرض عليه تجربته الشعرية أن يقصى من اللغة ذاكرتها، وأدبيات الحداثة تعلن عن القطيعة بين الدال والمدلول. الحق أن الناقد يبحث عن منطق الألفة، بينما الشاعر يبحث في منطق الغربة.

وعلق د. صلاح فضل على مبحث د. شربل داغر معترضاً على محاولة الأخير توسيع مفهوم التناسل ليصبح شبه أداة وحيدة لدراسة الكتابة وهنا المشكلة. وقال د فضل: التناسل جزء من جهاز مفاهيمي متكامل كيف يمكن توظيف المفهوم للكشف عن شعرية النص وليس عن مجرد خواص في الكتابة يستوى فيها الشعر والنثر؟ ما نريد كشفه ليس كيفية توافق الشعراء مع الآخرين وإنما كيفية إبداعهم رغم هذا التوافق، ولنا أن تطور مفهوم وظيفة التناسل ليصب في دراسة الشعرية. ثم علق على ما طرحه د. جاسم الموسوى قائلاً: إن أدونيس لم يغيب بمرجعية الديوان لديه فحسب وإنما غيب الإحياء ومرجعية الثقافة الشرقية في «أنت أيها الوقت» منذ مطلع القرن حتى منتصفه وهو اعتراف لا أستطيع أن أنكره. وهو يعتبر الإحياء حركة تكوص لا حركة نهضة. أما عن بحث د. الغدامي قال د. صلاح فضل إن الغدامي يحاول اختيار البنية اللغوية أداة لتأييد مقولته الإيديولوجية وأخشى أنه يتطرق إلى النقيض (وهي الملحوظة نفسها للشاعر محيي الدين اللاذقاني حول التحول من الإجحاف للمرأة إلى تعلقها) في محاولته هدم بطريركية المجتمعات العربية.

الرجسى أو الرفض السلبي الاكتئابي للواقع فى ظنى بقدر ما كان تعبيراً إبداعياً عن إدراك الواقع والتعامل معه، حيث لا يكف عن ملاحقة هؤلاء الشعراء بحالات مأساوية مستمرة. كانت أجيال الحداثة السابقة على جيل السبعينيات. ولتعذروا التعميم - موجهة إدراكياً وتصورياً نحو المركز بينما بدا جيل السبعينيات متوجهاً نحو الأطراف وفى مواجهة المراكز الضعيفة والمتهاوية. كان لابد من الانفصال لبعض الوقت. ويمكن أن نصف هذا الجيل بالجماعة الهامشية بكل ما يعتمل فيها من مبالغة فى الرفض ومبالغة فى القبول. العنصر الطبيعى السائد لدى عبدالمعزم رمضان هو الماء، بينما العنصر الطبيعى السائد لدى محمد سليمان هو التراب بكل مفرداتهما الدالة. فى التصور السابق على هذا الجيل كان الجسد واحداً، منعزلاً، هندسياً، بعيداً، كاملاً، مفتقداً ويتم العذاب من أجله، أما بالنسبة إلى الجيل السبعينى فهو ليس مكتملاً أو هندسياً أو منعزلاً أو واحداً أو خالداً، بل لا يحدث مسعى من أجله.. إنه يومى وتفصيلى وناقص ومفتوح لا يحفل بالخالد.. لا يهتم بالقناع قدر اهتمامه بالمرأة، ولا يهتم بالتجريد قدر التجسيد ولا بالألفاظ أو اللغة وإنما بالإيماءات وحتى الإفرازات. جسد الأسطورة يستكشف البعيد أما أسطورة الجسد فتستكشف القريب.

وقدم د. عبدالرحمن بسيسو بحثاً بعنوان «قراءة النص فى ضوء علاقاته بالنصوص المصادر - قصيدة القناع نموذجاً» وتحدث فيه عن النموذج التصورى الذى انبنى عليه البحث فى مقارنته للقصيدة الحديثة، خاصة قصيدة القناع. وتحدث عن دوافع التقنع والوظائف التى يؤديها فى تلك القصيدة وهو ما يجعلنا نرى شبكة التناقضات فى الواقع العربى، باعتبار أن موقف الشاعر الهادف إلى فك اختراق هذه الشبكة وتفعيلها هو الأساس المحدد لطبيعة علاقاته (بالشعر وبالجمتمع) التى تعكس - من بين ما تعكس - دوافع التقنع فى القصيدة. ولأن الشاعر - هو القطب دائم الفاعلية المشترك مع جميع أقطاب شبكة التناقضات فهو متحرك داخلها وهى منسربة داخله، فهو يبحر كى يبدع القصيدة التجربة أو القصيدة الرؤيا بوصفها عالماً من المرايا البؤرية الكاشفة ليصبح القناع موازياً شعرياً للشاعر الإنسان الذى يتحرك فى الواقع الموضوعى ليجدد نفسه والواقع معاً.

إن صدور قصيدة القناع، بما هى تمامه ديالكتيكى خلاق، لا يفضى فحسب إلى أبعادها عن التمرکز حول أنا الشاعر أو حول هوية مجردة من ورق، يحيل إليها الضمير أنا، بل تجعل القناع فى القصيدة رمزا كلياً وحسياً وعينياً هو محور تركيب القصيدة الذى يحقق انتماءها إليه إن ينطقها، فيبنى كينونته المستقلة عن الشاعر بما هى معادل موضوعى لتجربة إنسانية مستمرة ويولد القطب الأول فى تشكيل القناع الذى هو الشاعر سؤال الدوافع. لماذا يتقنع الشعر؟.. فيولد الاسم الثانى فى تشكيل القناع - بعد شبكة التناقضات التى تحكم الواقع وإدراك مكوناتها - إمكان الإطلال على النصوص المصدرية التى تنبنى عليها القصيدة وتبدأ المسألة فى تكوين اسم القناع التى هى من حيث البنية صورة مصغرة من تكوين القناع ذاته. ولا ريب أن حضور اسم الأنا المغايرة فى النص يبين أن المصدر الذى استدعى منه اسم القناع سيكون مهيمناً، وإن بدا غائباً أو مستتراً فى ثنايا طبقاته العميقة. وعلى ضوء هذا التصور نستطيع تصور كيفية انسراب كثير من النصوص فى تكوين القناع وحدوث التناص والتماهى.

إن الشاعر وأنا الأنا المغاير، إذن، هما القطبان اللذان تتحرك بينهما النصوص، وإن كانت بعض النصوص تنطلق فى فضاءات ذات أنات مغايرة لتوسع تفاعلها، ولكن اتساع التجربة أحياناً يفضى إلى اتساع النص، ولكن هذا الاتساع ليس متلازماً دائماً والتجارب الساعية إلى اقتناض الأزمنة فى برهة رؤية كاشفة أو التوفيق بين ما يتناهى وما لا يتناهى ووصل الزمان بالأبدية هى وحدها التى تفتح الأنا. المغاير على أشباهه، بحيث يكون القناع فى القصيدة التجلى النهائى مفتوحاً على الماضى موعلاً فيه قائماً فى الحاضر ومفتوحاً على مستقبل مفتوح لذلك النموذج الأصلى، وبحيث تبدى القصيدة نصاً مكتوباً فوق مالا يتناهى من نصوص.

أما ورقة الشاعر مريد البرغوثى فقد كانت شهادة على واقع المشهدين الشعرى والنقدى بعنوان «الديمقراطية والاستبداد فى تناول النص الشعرى». حيث انتقد البرغوثى «حداثة القشور» التى ألحقت ضرراً بثقافتنا أدى إلى اختصار السياسة فى الهجاء واختصار المرأة فى الجنس حيث لا ينجو

مريد البرغوثي فقال: جميلة هي ثنائية النقد المستبد والنقد الديمقراطي لكن هل هي ثنائية.. مفروضة على الإبداع أم أنها ثنائية موازية لثنائية النص المغلق والنص المفتوح في الإبداع؟

أجاب د. شاكر عبد الحميد قائلاً:

نعم ركزنا على الانقطاع أكثر من الاتصال. هناك اتصال على مستوى أفقى مع الشعراء ورأسى مع الشعراء السابقين.. فى «أكون» والماضى معاً.. ليس هناك قطع دنيوى إذا ما استخدمنا لغة مهدى عامل ولا قطيعة إيستمولوجية إذا استخدمنا لغة باشلار.

كما علق مريد البرغوثي على المداخلات بقوله: ما كتبته مجرد ملاحظات شاعر على المشهدين الشعري والنقدي، لست ناقدًا ولم أتورط فى هذا الادعاء، والثنائية التى أشار إليها د. جابر قائمة فى المشهدين.. ربطتها اجتهداً بغياب الثقة فى الذات.

كذلك قدم د. وليد منير بحثاً حول التجريب فى القصيدة، وأوضح أنه بعدما صار بعض التجريب «لعبة مفتوحة على العشوائية» والاستسهال لادعاء الجودة لابد من استحضار التجربة لتوفير مرجعية ملائمة، والحد الأدنى من الضوابط والمعايير التى تحفظ للتجريب شرفه، لأن الأمر أصبح يشبه سيركاً كبيراً. ولأن التشظى جزء من حقيقة الوضعية الإنسانية - مابين استلاب ويأس ونزوع للغياب، بحيث تصبح الأنا، وليس فقط الآخرين، هم الجحيم - هذا التشظى والغياب يأخذ فى القصيدة العربية المعاصرة شكل القلب والتشذير وإحلال التضاد واشباع سياق النفى وغيرها مما يؤدي لأسلبة حالة العزلة وتشكيلها بصورة موازية لمضمونها وتصوير عالم فانتازى لعالمنا ويفارقه، حتى تستطيع الأنا المشظاة أو الغائبة أن تحصل على وجودها الأسطورة لتحصل على وعى ما، والحذف نوع من المحو. لن نكون مفرطين إن قلنا إنه يمثل استبعاداً لجزء كامل من الوجود الملموس ليؤكد حضوراً ما ليس ملموساً، والقلب نوع من كسر التعاقب لإفراد حضور حدث ما، كما يعمل على تأصيل عنصر المفاجأة وتدشين عجائبية الحدث، بينما القطع يمثل شكلاً

من الخوف والارتباك شئ - فى ظل ثقافة الحزب الأوحى والزعيم الأوحى والحبیب الأوحى - بما فى ذلك قراءة النص وكتابته، ويركن الجميع إلى حالة يصفها الشاعر بـ «اضمئنان القبيلة»، وهى حالة قائمة على أوهم التأكّد. ثم يعرض لمدخلين فى التعامل مع النص الشعري: أولهما مدخل استبدادى مغلق يكون صاحبه رأيه فى النص قبل التعامل معه؛ إذ لا يفكر فيما يرى بل يرى ما يفكر فيه، ويتضمن هذا ازدواجية تحويل الإيديولوجيا إلى ذائقة جمالية أو العكس. وبهرع أصحاب هذا الاتجاه إلى أى شاعر كبير لدى كتابته لقصيدة جديدة حتى وإن كانت رديئة مهللىن ومصفقين.. وهو أمر لا يوصف بأنه أقل من سلوك عصاة سعيدة. أما المدخل الثانى فديمقراطى طازج يتعامل «ببراءة» - نسبة - مع النص، مدركاً أنه لا وصفة أو أحكام مسبقة فى الفن، ويشير الشاعر إلى تناقض بعض الشعراء والمبدعين مثل موقف العقاد من شوقي ثم إهداره قيمة ذلك التمرد والاجترار لدى إحالته لاقتراح صلاح عبدالصبور الشعري إلى لجنة النشر «للاختصاص». وأخيراً يدعونا الشاعر إلى إجادة قراءة القلق.. لنختبر جدارة كل نص على حدة.

وقد علق كمال أبوديب على تلك الورقة قائلاً: هذه شهادته شخصية فيها الكثير من توهج اليقين والقلق حول مستقبل الإبداع العربى، لكن الآراء فيها طرحت بيقينية مذهلة فى درجة الوثوقية التى تجلّت فيها. ولو عرفت الورقة مثل القلق الذى نحياه لكأنت أكثر إثارة الأسئلة.

وعلق د. عبدالله الغدامى بقوله: المشروع الذى تتصدى له شهادة مريد هو نقد النقد... فكيف نتعامل مع الخطابية بخطابية.. بل وعمومية. خطاب مريد موغل بتشائؤميته. فهو يأتى للخطاب النقدي كهجاء وكأنا لازلنا فى خيمة النابغة لم نبرحها.

وعلق د. جابر عصفور على تلك الجلسة قائلاً: ها نحن أمام جيل يقول أجراً مما كنا نقول. ثم سأل د. شاكر ألم نركز على الانقطاع أكثر من الاتصال؟، وإذا ما درسنا تكوين الجملة فى شعر عبدالمنعم رمضان مقارنة بمثيله فى شعر أدونيس هل تظل فرضية الانقطاع قائمة؟ أما عن ورقة

اعترض الشاعر والناقد المغربي محمد بنيس الذى ترأس الجلسة بأنه حتى هذه اللحظة مازالت الحوارات تدور فى فلك محدد. وأتانا نسمع حديث الشرق عن الشرق بينما فى المغرب العربى هناك جزء أساسى من إنتاج المنطقة العربية ثقافياً، وأكد أن هذه ملحوظته بوصفه قارئاً.

وبدأ الشاعر رفعت سلام بعدها قراءة ورقته التى بين فيها أن مصطلح قصيدة النشر استخدم ربما للمرة الأولى فى مجلة «شعر» نقلاً عن سوزان برنار قبل أن تختصر كتابات أنسى الحاج خصائص هذه القصيدة. وإلى جانب أن استجابتنا لها مفتوحة المعرفة، فإن السلبية الأخرى تنبع من أخذنا لكل كلام برنار عن قصيدة النشر الفرنسية من أيام بودلير ورامبو على أنه مطلقة بدئية أو حقيقة غير قابلة للنقاش. السخيف أن تتخذ نصوص أنسى الحاج وأدونيس طبيعة وثنية إلى جانب موجة عارمة جرفت منذ الستينيات بعضاً من أساطير الكتابة التفعيلية، ولا توجد رؤية نظرية، ترجمة أو اجتهداً. وتقف هذه النصب كعلامات، استفهام وتعجب على وضعية ثقافية معينة. لا يجب أن ننكر أن مصطلحات برنار التى هى مرتكزات خطاب أدونيس. ورغم أنها تمتلك فاعلية تأسيسية، فإن فاعليتها بالوساطة عبر مجلة «شعر» ومصادفة صدور الكتاب بعد تأسيس المجلة تشى بأنه ربما صدر لهذا الفرض ولا لشيء آخر. ولكن هل هى مصادفة خلو الأعداد الأولى من المجلة من أية مقارنة لهذه الأفكار؟.. «ثورة الشعر الحديث» لعبد الغفار مكاوى يكاد يتقابل مع كتاب برنار لكنه لا يعبر عن الرفض والفهم فى التعامل مع القضية من حيث الوجود الأنطولوجى. إن الواحدية هى النموذج الذهنى الأعلى فى التعامل مع قصيدة النشر، وهذا الوضع يودى إلى أحد أمرين: الحذف أو الصمت. ولعل الأجهزة والمؤسسات المصرية - ولا نقصد فقط التعليمية - لها دور فى تسييد شكل معين للقصيدة على حساب غيره، فلغة إبراهيم شكر الله فى قصيدته قد أفلتت إلى الهبولى وافتقد الحضور الشعرى لفترة طويلة، رغم أن ذلك ضمان الفاعلية. هل قصيدة النشر قصيدة أم لا؟.. هذا لازال تياراً. لقد اختصرت معركتها إلى معركة حول التفعيلة. البعض ممن دافعوا عن صلاح عبد الصبور يأخذون

من أشكال «الربط»؛ بحيث تصبح الوحدة التركيبية أكثر بروزاً، ونلاحظه فى فن السينما. أما التشذير فهو تفكيك لوحدة العبارة أو الصورة وهو تشكيل بصرى مواز لمفهوم التبعثر. وإحلال الشيء فى نقيضه هو ما نعينه بإحلال التضاد وهو قادر على توليد صورة شعرية مذهشة لكنها مشحونة بطاقة سلبية تنسف الشيء نفسه. وتكرار التقابل والتضاد مشبع بالحركة الدورية لقوانين توليده، أما التضليل فهو ما يمكن أن نسميه الاختباء والكمون. سعدى يوسف ومحمد الماغوط ومحمود درويش ومحمد عفيفى مطر وعبد الوهاب البياتى هم بعض من أتناولهم بحسب هذه المفاهيم.. فالحقيقة مشاة كما ينهنا هيراقليدس ومختبأة، ولا بد من تقشير اللحاء للوصول إلى مكمنها.

وقدم الشاعر حلمى سالم كلمة موازية حول الموضوع ذاته طارحاً لبعض الملاحظات والأفكار المرتبطة بعموم حركة التجريب الشعرية العربية فأوضح أن ثمة تطرفات وتزايدات وقعت على حركة التجريب الشعرية العربية المعاصرة من رواد تجربة الشعر ونقاده، قبل ظهور الموجه الوسيطة التى تشمل حركة شعر السبعينيات ثم الموجه المتأخرة أى جيل الثمانينيات والتسعينيات، وعرض فى السياق لفكرة الغموض والشكلانية والضرورات الحضارية والجمالية والسياسية للتجديد. لكن التزايدات فى رأى الشاعر تنبع من مقولات من نوع «لا آباء لنا وأتانا بدء وقطع وانقطاع»، ولعل من آثار الإفراط فى اللعب اللغوى كان تدمير النص والقارئ معاً، هذا إلى جانب وقوف بعض شعراء هذه الحركة الوسيطة عند ما أنجزوه مما أعطى الإيحاء بأن الحركة قد استنفدت أغراضها، وهو مالىس صحيحاً. وزاد المشكلة تعقيداً تصور أن النشر معيار وشرط لما هو حدائى وشعرى، فوق أصحاب هذا الاتجاه فى التطرف نفسه الذى وقع فيه من اشتراطوا علاقة الشعرية بالوزن - رغم أن شرط الشعر هو الشعر. يضاف إلى هذا وهم الاعتقاد أن لا قضية فى الشعر الجديد؛ إذ إنه لا شعر - فى رأى حلمى سالم - بلا إيديولوجيا.. ودعا الشاعر إلى الابتعاد عن مقولة قتل الأب، لأن الوقوف «فى ساحة مليئة بجثث الآباء أمر لا شرف فيه ولا شعر فيه».. كما دعا إلى الخروج من الحزبين المسيطرين على تقييم إنجازات المشهد الشعرى، مابين حزب تأليه أدونيس وحزب هدمه.

مواقف عزيز أباظة حيال قصيدة النشر. كما يقول ماركس إذن «التاريخ يتكرر لكن المرة الثانية في صورة مهزلة».

ثم قدم د. حاتم الصكر بحثاً بعنوان «قصيدة النشر: الاعتبار النصية وإجراءات التلقي» أوضح أنه لجأ فيه للتاريخية. مؤكداً أنه لا بد من معاناة ما أسماه بخطايا القصيدة الشعرية، وأنه لا يتفق مع الشاعرين محمد بنيس أو حلمي سالم في كونها بدأت منذ الأربعينيات والخمسينيات؛ لأن هذا لا يعطينا عمراً كافياً لتطورها الزاخم في لغتنا..

وأول الخطايا برأى د. الصكر تأتي من الخطاب النقدي العربي نفسه، ثم هناك الجيل الأول لكتابات هذه القصيدة. ويشير الباحث إلى «المقدمة الخطيئة الشهيرة لأنسى الحاج الذي كان تنظيره لنفسه أساساً» إلى جانب طريقة الرواد الأوائل في بحث جوانب المعرفة العميقة الهادفة إلى إعطاء صدمات للقارئ تعمق المقولات المعاكسة. وهنا يتساءل الباحث: مامعنى أن يقولوا نحن لا تراث لنا؟! وكل هذا بتبشيرية مخيفة. ثم ذكر كتباً لسامى مهدى ومحمد باروت ورأى أنها عانت من شيئين وهما يكتبان عن الحداثة: الاهتمام بالجانب التاريخي عند الأول وطبقية المعنى عند الثانى. مما أدى إلى الوقوع فيما يسميه أدونيس «وهم النشر؟» فخلقنا بالفعل «حاضنات وهمية» لها مما ولد شيئاً آخر. فهى تكتب كأنها هى قصيدة واحدة والقارئ بدوره لم يغير من منظور قراءته المهووس بالبحث عن معنى. ويذكرنا د. الصكر بأن المحددات التى تحدد استقبال النص الشفاهى مازالت تحكم النص الكتابى، مما أخرج هذه القصيدة كثيراً. كذلك، هى رفضت لدواعى إيديولوجية، ثم إن سك المصطلح احتاج لبعض التعديل من أدونيس وغيره مما أنتج تشوشاً كبيراً. ويقترح الباحث تحديد مستوى النص بافتراض أبنية أخرى وهو التصور الخطي للقصيدة بدءاً من العنوان والكتابة والزمن. موجّهات القراءة هذه تعطى النص شكلاً. إنها تحتاج لهذا التعيين شريطة أن يكون الشاعر على وعى بما يفعل. وجود السرد فيها يتطلب قراءة من هذا النوع - مدعوماً بالضمير الأول. كل هذا يجب أن يساعدنا على قراءتها سردياً. يجب أن نسعى لمحاولة الفهم المبرأ لهذه القصيدة.

واعترض د. محمود الربيعى ود. عبدالغفار مكاوى على مضمون «الرسالة» التى تتضمنها وتبشها قصيدة النشر. إن كان ثمة رسالة بحسب مذهبوا - داعين شعراء هذه القصيدة إلى التفكير فى رجل الشارع العادى ومجموعين على المعاناة فى قراءة إشراقات رفعت سلام. لكن د. الصكر أكد أن القارئ العادى ليس مقياس قراءة الشعر؛ لأنه لا يفهم حتى أبسط القصائد!

وانتقد د. أحمد كمال زكى فى بحثه «قصيدة النشر: تجريب أم تخريب» آليات فى هذه القصيدة التى وظفت مفهوم الرفض للنيل من الحداثة وجمال النص معاً، والغث الكثير الذى أصبح مرتبطاً بما ينسب لهذا الشكل الأدبى. بينما افترض الناقد اللبناني بول شاؤول بدوره - فى بحث مطول - على استمرار السجال باعتبار أن ٩٩٪ من شعراء لبنان اليوم يكتبون هذه القصيدة ولم يعد الأمر محل جدل كما هو الحال - لا يزال - حولها فى مصر. وأكد أن تاريخ قصيدة النشر العربية بعيد جداً وغائص فى التراث بينما خصائص هذه القصيدة بالشكل الذى حددته برنار تنهدم يوماً بعد يوم وقد يسلبها هذا المعيارية.

وعلق الأستاذ محمود أمين العالم على القضية فى صورة ملاحظات، مؤكداً أن سيادة مصطلح التجريب على التجربة يشى بسيادة رؤية منهجية محددة تثير قلقه، فالتجريب بالمعنى المعرفى عملية إجرائية تدخل عليها أمور مثل الغائية والاصطناع والقصود - ولا يمكن إنكار هذا على حد قوله - وعندما نتحدث عن التجريب فى الشعرية الحداثية يقصد بها التجريب الذى هو نقطة البدء فى عملية الإبداع ذاتها. إن مفهوم التجريب الحالى فى بعضه ربما يكون أقرب لاصطناع التجربة الإبداعية. إذ ثمة منهجية ألسنية تغلب الدال على المدلول. هنا موجود فى الكثير من الإبداع الشعرى لأنه يكون منشغلاً بالشكل. وعند البعض يتطرف الأمر فيبلغ الحرص على اللامعنى ويستند هذا إلى رؤية إستيمولوجية وضعية للوضع الانسانى لا ترى فيه إلا كل ماهو متشظى. ولما كان الأمر هكذا يصبح مفهوم الإبداع مرادفاً لمفهوم القطيعة مع كل ماهو قائم، وهنا يفتح بدوره الباب أمام الغموض الحداثى إلى حد الإعتماد والابتذال، لكن - وهنا حاول العالم

أن يكون محدداً - الإبداع غموض لكن اللعب اللفظي بلا دلالة أو فقط لادعاء التهويم هو سمة الكثير من الإبداع الراهن - الذى بلاشك تتراوح مستوياته بين التسطح والرصانة.

وحاول فخرى صالح فى بحثه «قصيدة النثر العربية - الإطار النظرى والنماذج الجديدة» إلقاء الضوء على تسلسل المعايير النظرية ومدى ملاءمتها للحكم على مدى شعرية قصيدة النثر. وأوضح أن هذه القصيدة تنسب إلى أفق الثقافة والترجمة فى التعامل مع الآخر؛ إذ رغم مرور ما يزيد على ثلث قرن من ظهور هذه القصيدة على صفحات المجلات إلا أن التأصيل النظرى لها لم يتحقق بشكل كاف أو مواز للاعتراف النقدي الذى حققته قصيدة التفعيلة. والذائقة العربية - فيما يرى الباحث - لازالت فاصلة بشكل قاس وصارم بين النثرى والشعرى. وأوضح فخرى صالح أن ظروف الرفض التى مرت بها قصيدة النثر الغربية لازالت تعانيها أختها العربية، كما أن التصور الضيق للشعرية جعل الشاعر يرفض الوسائل الآلية فى الشعر الموزون المقفى ويتغنى توافقات سرية أكثر جمالاً. سوزان برنار اعتمدت شروطاً جديدة (وقتها بحسب تعريفها) لتحقيق الشعرية فى قصيدة النثر الغربية مثل الوحدة والمجانبة والإيجاز وكلية التأثير، وهذا المفهوم الأخير ينتسب إلى تحليل الشاعر والقاص الأمريكى إدجار آلن بو الذى رأى فى القصيدة الطويلة تناقضا فى المعانى. وقد نقل هذه المفاهيم أدونيس والحاج أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات. أنسى الحاج كتب ما يشبه المقدمة التبشيرية فى كتابه (لن) حيث أعاد حرفاً بحرف ما قالته برنار. ثم وسع أدونيس هذه الطروحات وحاول ربط تحليله لهذه القضية بالمفاهيم العربية فى النقد معيداً للأذهان الخطاب الصوفى، بالإضافة إلى طروحات حاتم الصكر وصلاح فضل وكمال أبو ديب، حيث يركزون على كون الصورة الشعرية هى الوحدة الأساسية المؤسسة فى قصيدة النثر، حيث يتحدث أبوديب عن «التعويض البنىوى» ويتحدث فضل عن «التعويض الشعرى» فى تحقيق شرعيتها، وعليه فهذه القصيدة تتميز باعتماد لغة المفارقة وجمالية الحد الأدنى فى تعبير برنار. ثم عرض الباحث تحليلاً سريعاً لنماذج من قصائد نوري

الجراح وعباس ييضمون وصلاح فائق وزكريا محمد وسيف الرحبي وسركون بولص، وأكد أنه ليس القصائد القصيرة وحدها التى تصلح كنماذج لقصيدة النثر.

وأمام محور ترجمة الشعر فقد قدم بشير السباعى ورقة بعنوان «الترجم مثلاً - ترجمة الشعر: تجربة شخصية» أبرز فيها أن تجربة الترجمة كانت اعترافاً بالآخرية.. تدعى تسامحاً لا يتعامل مع أية تحيزات شوفينية وهذا مستوى - فى تقدير الباحث والمترجم السباعى - لا يمكن امتلاكه إلا إذا كنا جديرين بتحديه وأضاف: «من يترجم قصيدة شموع لكفافيس لابد أن يشعر أنه نزيل شارع ليبسوس بالإسكندرية... وبعض مترجمي شكسبير الروس أحسوا أنهم ليسوا أقل من شكسبير. ورغم الوشائج السريالية الحميمة بين جورج حنين وجويس منصور فإن أصواتهما تظهر مختلفة فى ترجماتي. والحقيقة أن حضور المترجم يكمن فى ذوبان ذاته فى الآخرية، وهو الوحيد الذى يهنى نفسه عندما نقول له «لم نشعر بوجودك». والمهارات النوعية تختلف، فما هو مطلوب من مترجم سونيات شكسبير يختلف عن المهارات التى تتطلبها ترجمة رباعيات الخيام. كذلك يفرض تغيير الأزمنة صيفاً جديدة من الترجمات لما ترجم، لأن كل مترجم يترجم تحديداً لمعاصريه وليس لأجيال قادمة.

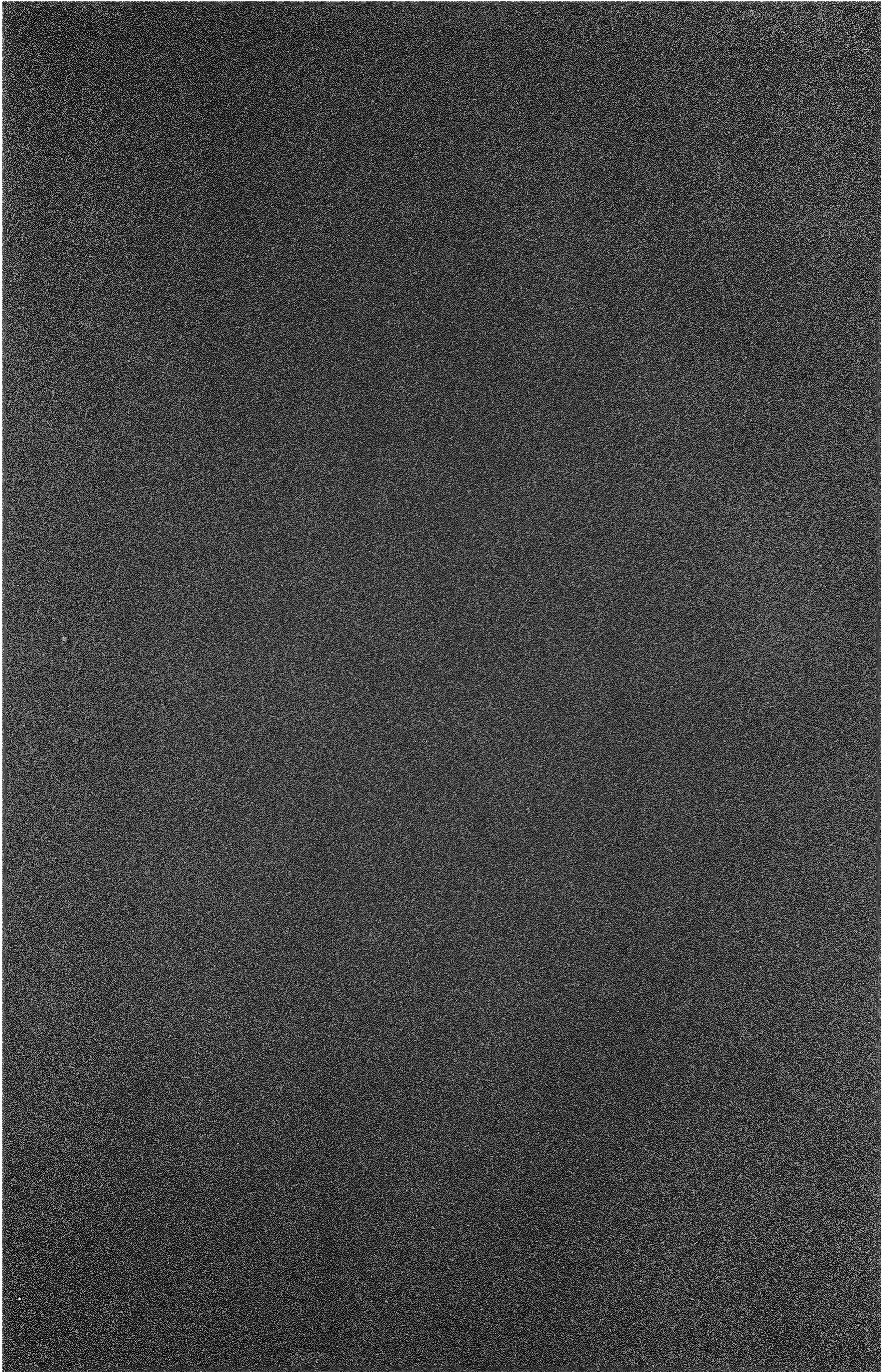
وقدم الدكتور محمود على مكى شهادته فيما يتعلق بترجمة الشعر تاركاً - كما أوضح - النصوص الأخرى من مسرحية ورواية ومقال مما ترجمه إلى الإسبانية - وموصفاً الترجمة على أنها فن ومران طويل يتعين عليه التزام الأمانة والسعى لإعادة الخلق الأدبي وتمكن من اللغتين المنقول عنها والمنقول إليها. ويشير د. مكى إلى تصنيف الشاعر والناقد الإنجليزي درايدن لترجمة الشعر والذى تحكمه ثلاثة مذاهب: أولها الترجمة أو النقل الحرفى أى Metaphrase للألفاظ فى سياقها الأصلي، وثانيها نقل المعانى فقط، بغض النظر عن نسق الجملة أو انتظام الكلمات فى العبارة أى Paraphrase، والثالث إعادة سبك العبارات بل القصيدة ككل إذا مادعت الحاجة بحيث يمكن تقديم المثل العملى الأصلي باللغة المترجم إليها، ويطلق عليها درايدن مصطلح Imitation أو محاكاة الشاعر، ويمكن أن يصبح ما اقترحه

درايدن مراحل للترجمة لامذاهب فيها. فالمرحلة الأولى لاتعطي ثماراً مقبولة وحتى نجاحها مرهون بتقارب اللغتين المعنيتين أو انتسابهما إلى الأصل نفسه كالبرتغالية والإيطالية، بينما اللغات التي يختلف فيها نسق الجملة تنتهي إلى رطانة تشوه النص. والمذهب الثاني هو نقل للمعاني مع مالا بد من تغييره في أنساق الجملة - هذا واقعياً إن شئنا.. وفي الوقت ذاته تؤدي المحاكاة مثلاً إلى البعد عن النص الأصلي بعداً شديداً، ويمكن هنا - في نماذج كثيرة - أن تصح العبارة الإيطالية «أيها المترجم.. أيها الخائن!»، ولاتنكر صعوبة الجمع في التوازن ما بين الأمانة ونقل القيم الجمالية والفنية - إنها كيمياء الترجمة. وأضاف د. مكى: الحق إنني أرى تطبيقاً واقعياً للمثل الإسباني «إن الجهل شديد الجرأة» في إقدام العديد من المترجمين على ترجمة نصوص مااستعدوا لها بشكل كاف. هناك فارق رهيب بين ترجمات طه حسين للأدب التمثيلي اليوناني في النشر وترجمات المازني والعقاد الشعرية الإنجليزية من جهة، وبين ترجمات مصطفى لطفى المنفلوطي أو ترجمة حافظ إبراهيم من جهة أخرى (ونذكر للأخير «البؤساء» التي هاجمها طه حسين بشدة وكان محقاً). وضرب د. مكى أمثلة متفرقة لترجمات الشعرية من الإسبانية إلى العربية مثل ترجمة أنطونيو ماتشادو أكبر شعراء الإسبانية في القرن العشرين، وكالدرون دى لباركا وغيرهم.

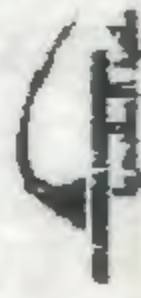
بحث د. جمال التلاوى كان مجموعة من المداخلات النظرية والتطبيقية في ثلاثة محاور - هكذا وصفه بنفسه. وتوقف د. التلاوى عند الإيقاع في ترجمة الشعر الإنجليزي للعربية، وطالب بالمحافظة على قدر من التنغيم شعرنا أن ما نقرأ شعراً وليس نثراً. كما أشار إلى أن مفهوم الإيقاع هو الذى أشار إليه إزار باوند Cadence ففى مانيقمتو الحدائة الذى أصدره مع بداية حركة الشعر التصويرى Imagist-poetry عام ١٩١٢ باعتباره نوعاً من الموسيقى الشعرية لاتعتمد على التفعيلات أو العروض التقليدية.

وأشار د. التلاوى إلى واقعنا في عالم الترجمة - أو كتنسجته - على ثقافة الآخر من الإنجليزية إلى العربية والعكس (أولاً) ثم ترجمة النصوص للسونيئات الشكسبيرية التى تشتهر بالخيال جزء أساس من روح شكسبير والتي تمثل إخفاقاً كبيراً، فرغم أن المترجم شاعر فإنه قدم

ترجمة تفسيرية خالية من الشعرية أو إيقاعها. وثانيتها نموذج الرباعيات (يقصد رباعيات الخيام) بالزجل لمحمد رضا والتي اكتفت بنقل صورة البيت الرباعى بينما ينهض من بين الركام استثناءات جميلة مثل ترجمة عناني لنصوص باوند وشكسبير وترجمة إليوت لماهر شفيق. وأشار د. التلاوى إلى أن هناك نظريات فى الترجمة تؤكد حق المترجم فى الحذف والاستبدال Replacement (ويؤكد أنه هو شخصياً ضد هذا) حتى كان صدور كتاب Contemporary Theories of Translation عام ١٩٩٣ لصاحبه الأمريكى أدوين جنزلر الذى يقول فيه إنه منذ السبعينيات وحتى الثمانينيات نشأت جماعة فى جامعة تل أبيب أخذت نظرية الاستبدال، ثم طورها اليهودى إيفين زوهار الذى حرص على الترجمة إلى العبرية بشكل انتقائى لإقامة «نظرية شرقية»، بينما هى نظرية صهيونية الدوافع؛ إذ تؤمن بالترجمة التوجيهية من اللغات الأخرى إلى العبرية، وتنقل نظريات الترجمة كنظريات حضارية تاريخية باعتبار القارئ المستهدف بالمادة المترجمة هو مايبهم، الأمر الذى يعنى الانغلاق والأحادية بل وسلطوية التأويل عندما لا يكون القارئ عارفاً باللغة الأخرى التى تمت منها الترجمة. ثم انتقل د. التلاوى إلى ديوان رفعت سلام فى (وردة القوضى الجميلة) وقال إنه أخذ الكثير بل الكثير جداً والصريح من تى. إس. إليوت فى (الأرض اليباب) دون أن يشير إلى أن ثمة ترجمة أو تناسبا أو خلاف ذلك، ووصف هذا العمل بأنه سرقات صريحة لفقرات وأبيات كاملة على مستوى الإيقاع والكلمات، حتى إنه يهجر فكرة عرائس النهر الموجودة فى التراث الفرعونى ليستعيرها من إليوت.. أى حتى على مستوى المرجعيات الأسطورية. وقدم الباحث دلائله بمقارنة نماذج من أشعار سلام وفقرات من (الأرض اليباب) لإليوت. غير أن مقررة الجلسة د. فاطمة موسى أكدت إنه لايمكن القول بعدم الحذف على إطلاقه، لأنها شخصياً اضطرت لممارسة الحذف فى ترجمتها لنص مسرحية (الملك لير) لشكسبير فيما يتعلق بهمهمات الجن والعفاريت التى لو أدرجت بالإنجليزية لما كانت تعنى شيئاً، كما أكدت أن كلا من زوهار ونيوارك يستحق معالجة أوسع من تلك التى منحها لهما د. التلاوى فى ورقته.







Bibliotheca Alexandrina



0531762